

SUMARIO

O 10 - NUM. 92 • MADRID, SEPTIEMBRE 1956. - EDICION EXTRANJERA • PRECIO: 15 PTAS

OS RAYOS COSMICOS

HUMILDE CUADERNO

a llegado a nosotros un cuaderno, eso en multicopista, que se titula Positive Effect of Cosmic Rays at Level» (El efecto positivo de los ra- cósmicos al nivel del mar). Lo firma Duperier y lleva como fecha marzo 1956. Se trata del resumen de otro ajo más extenso, dedicado a expli- determinados fenómenos descubier- por el autor. Empieza diciendo: «Ha- lgunos años, en el estudio día a día a intensidad del mesón cerca de la a y de cambios atmosféricos conco- ntes, encontré que las variaciones ntensidad...» Eso fué el comienzo de larga historia, que nos proponemos ar

or cierto que nos gustaría mucho sus- en el ánimo del lector la emoción nos produce este modo sencillo con los científicos suelen presentar sus ubrimientos. Unas breves frases, mu- signos matemáticos y todo ello en cuantas hojas impresas en multi- sta. Eso sí: es muy conveniente que exto esté en inglés, precisamente en és y en ningún otro idioma. Con eso a para lanzar al mundo un hallaz- tal vez capaz de conmover nuestra del Universo y de incidir sobre nues- vidas y nuestro destino en manera lcance incalculables. Es un estímulo a los científicos y los jóvenes inves- dores. No necesitan, como se ve, de nsos libros, costosamente impresos revolucionarias teorías de la relati- d de Einstein caben en cincuenta fo- . No es indispensable que las gran- revistas científicas le abran al des- ocido sus prestigiosas columnas. Si un bre de ciencia tiene algo que de- puede decirlo con esta simplicidad desconcertante. Ni siquiera tendrá hacer una tirada de muchos ejem- es, pues los destinatarios del men- son sólo unos cuantos entendidos. uficiente. El reconocimiento de los tos del investigador, tal vez la fa- la gloria, pueden venirle, por así rlo, a vuelta de correo. Es un mo- más para que la juventud encauce ocación por este camino de la cien- esforzado de recorrer, pero seguro cundo.

omo se ve, en ciencia lo único di- —esto sí, severamente difícil—es te- algo que decirle al mundo. Por eso, n un país o en un lugar cualquiera un verdadero hombre de ciencia y permanece desconocido—no decimos del público, sino de sus pares—, es porque... porque ese hombre de ciencia no existe.

ORGIASTICOS DESASTRES EN UN MUNDO OCULTO

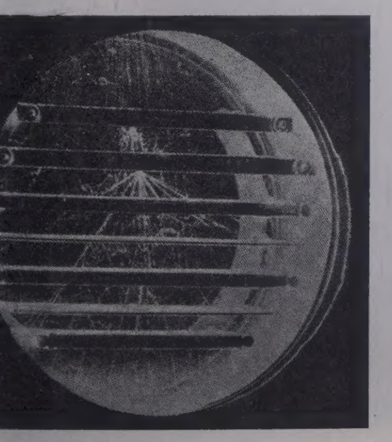
Este cuaderno habla de rayos cósmicos. Habla de algo que sucede en nuestro Universo y alrededor de nosotros, aquí abajo. Pero no se ve ni se siente, y tan sólo puede registrarse merced a testigos automáticos, aparatos de extremada sensibilidad, que nos revelan un mundo a la vez poderoso y escondido.

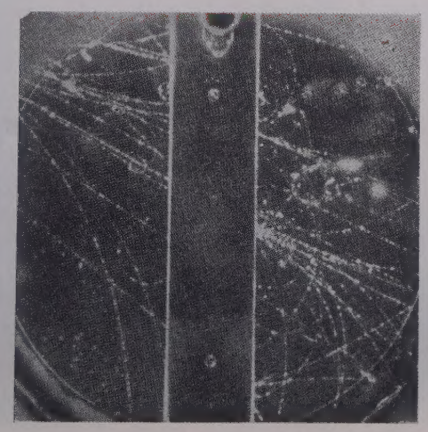
Por encima de nuestras cabezas, a dos docenas de kilómetros de altura, pero también al nivel de los pies humanos, se dan tremendas batallas y se producen formidables explosiones. Minúsculas masas, invisibles para el ojo, inexistentes para los sentidos, corren a velocidades próximas a la de la luz, chocan, estallan, forman estrellas. Acontecen en ese mundo mínimo y de un poder máximo en relación con las masas, colisiones y desastres mayores que la explosión del famoso volcán Krakatoa, que levantó una ola en Insulindia y esta ola fué a batir la costa de Africa a través del océano Indico. Ello, claro está, siempre habida cuenta de las masas. Las bombas nucleares, capaces de arrasar ciudades enteras, al lado de esos minúsculos acontecimientos son manifestaciones muy modestas de la energía. Y, sin embargo, todo ello ocurre mientras vivimos la vida de todos los días, perfectamente ajenos e insensibles. Más nos vale no percibir esos fenómenos, pues traducidos, por ejemplo, a sonidos capaces de impresionar nuestro oído, serían horrísonas deflagraciones. Si un hombre pudiera captar sensiblemente los hechos reales que acontecen a su alrededor o en sí mismo, todos los hechos, incluso los de ese mundo mínimo y formidable, no podría soportarlo. Su corazón estallaría. Pitágoras, el matemático y místico de la antigüedad, intuyó la música universal de las esferas, el canto sideral de los mundos. Pero nunca sospechó esta otra tremenda sinfonía del microcosmos que va revelando la moderna física nuclear.

Pues bien, los «rayos cósmicos» son agentes principales de estas grandiosas y mínimas batallas. Los rayos cósmicos son la manifestación más poderosa de la energía que se conoce. Todo lo penetran. Todo cuanto encuentran a su paso lo destruyen. Los núcleos de la

(Pasa a la página siguiente.)







La primera fotografía muestra una interacción nuclear secundaria en un «chubasco penetrante». La segunda representa un «chubasco electrónico» y cuatro partículas ionizadas.





(*Viene de la página anterior.*)

materia estallan por obra del súbito impacto.

¿Y qué es un rayo cósmico? Tal vez no pueda decirse que sea un rayo precisamente. Es el núcleo de un átomo despojado de su corona de electrones, desnudo, que aparece en nuestra atmósfera lanzado a la máxima velocidad que puede alcanzar la materia. Estos núcleos raudos, cargados de una energía formidable, chocan con otro núcleo y lo desintegran desintegrándose a sí mismos. El átomo original a que perteneció el núcleo puede ser de hidrógeno, o más pesado, como, por ejemplo, el de azufre.

La energía de un rayo cósmico de los menores puede representarse por la cifra 6, pongamos por caso, seguida de nueve ceros. Parece mucho. Pero la energía de otro rayo cósmico de alta intensidad se representaría por la misma cifra, ¡seguida de 18 ceros! Es decir, 6.000.000.000 000.000.000.

¿DE DONDE VIENEN LOS RAYOS COSMICOS?

Estos viajeros del espacio son tan poderosos que no necesitan pasaporte ni papeles de identidad. Ya dijimos que pasan por todas partes y nada se les opone. En fin, queremos decir que se ignora su procedencia.

Sin embargo, precisamente el autor de la comunicación a que nos hemos referido antes, el sabio Arturo Duperier, contribuyó destacadamente al intento de esclarecer la procedencia de los rayos cósmicos. Pudo demostrar que algunos vienen muy probablemente del sol. Es un dato que, dicho así, significa poco para el lego, pero constituye una noción de suma importancia para el conocimiento de la materia. Provienen, asimismo, de otros puntos del Universo, y en especial quizás del centro de la Galaxia. El problema de localizar la fuente de los rayos cósmicos, o al menos la región donde son emitidos se complica a causa del efecto que produce sobre ellos el magnetismo terrestre. En particular, el magnetismo terrestre los desvía, incurva y complica mucho, a veces, sus trayectorias, de tal modo que, por así decirlo, pueden presentarse por la espalda.

Arturo Duperier Vallesa es español, profesor de la Universidad de Madrid. Después de sus estudios de Física en España, trabajó en la Universidad de Estrasburgo y en la de París por los años 20. De vuelta al país, continuó en el estudio del magnetismo. Por aquel entonces no sospechaba que estaba llamado a ser uno de los hombres más destacados del mundo en la más difícil de las especialidades de la Física nuclear. Era geofísico, lo que habría de orientar decisivamente sus posteriores investigaciones sobre la radiación cósmica, en la que abriría, con el tiempo un campo nuevo. Fué discípulo de Cabrera, un hombre de ciencia de gran calidad y honradez científica que lo llevó a su modesto pero eficaz laboratorio de los altos del Hipódromo. Allí, con un modestísimo equipo, sin ruido y casi sin medios, unos cuantos esforzados trabajadores de la ciencia lograron señalarse en el mundo en la época comprendida entre el fin de la primera guerra mundial y el año 1932. En este año se levantó el Instituto Nacional de Física y Química, centro benemérito, debido a la generosidad de la Fundación Rockefeller y donado a España, justamente en reconocimiento de los trabajos del desamparado grupo que capitaneaba Cabrera. En el Instituto de Física y Química Rockefeller, de Madrid, continuó Duperier sus tareas, atraído ya por el tema, entonces poco más que virgen, de la radiación cósmica. Un viaje a Alemania, en 1934, con breve estancia en el **Observatorium** de Postdam, le permitió hacerse con algunos aparatos para ampliar su campo de posibilidades como investigador. Pero sus tareas fundamentales las realizó, a partir del año 1939, en Inglaterra, donde la Universidad de Manchester puso a su disposición medios con los que Duperier ideó y se hizo construir los más modernos aparatos de observación de los rayos cósmicos existentes a la sazón en el mundo. Ya en 1941, publicó los primeros frutos de su trabajo en los anales de la Royal Society of Phisics. En 1942 hizo la trascendental observación de la baja de intensidad de los rayos cósmicos en coincidencia con una gran tempestad magné-



tica (estas tempestades magnéticas se originan en las borrascas solares, manifestadas en forma de manchas), ocurrida en la primavera de aquel año. Esta observación fué comunicada a la Royal Astronomical Society of London el 13 de marzo de 1942, y el fenómeno obtuvo simultánea corroboración por los observatorios norteamericanos, instalados desde Groenlandia al Perú. En 1953, el profesor Duperier volvió a la Universidad de Madrid, y el Gobierno británico, generosamente, le hizo donación de los aparatos, construídos en Inglaterra, utilizados por el sabio en Manchester, y posteriormente, bajo los bombardeos alemanes, en Londres.

EL EFECTO POSITIVO

La comunicación a cuyo resumen hemos aludido en las líneas iniciales de este artículo, se apoya en observaciones hechas por Duperier en aquella época.

El proceso que lleva desde la determinación de los datos experimentales hasta el cuaderno de referencia, es largo y complicado, como suelen serlo, a menudo, los descubrimientos científicos. Con mayor motivo tratándose de rayos cósmicos que presentan una peculiar dificultad de observación. Sucede, en efecto, que el impacto del rayo cósmico desencadena muchos fenómenos secundarios, causa a su vez de otros fenómenos. La colisión original tiene consecuencias complejísimas y, además, se mezclan con ellas otros hechos de diferente origen. Es preciso proceder a un análisis de los datos obtenidos en bruto y separar unos fenómenos de otros, para aislar exactamente los provenientes de la radiación cósmica. Se comprenderá hasta qué punto puede confundirse el observador y dudar de sus propios hallazgos mientras no queden limpios y bien determinados. Duperier tiene, entre otros, el mérito de haber creado técnicas originales de alta precisión para verificar estos análisis. Por cierto que esto nos lleva a recordar que otro sabio español, Cajal en un campo muy diferente, el de la histología, creó sus propias técnicas, decisivas para el conocimiento del tejido nervioso, especialmente de las neuronas.

Por esto, no debe extrañarnos que la confirmación de algunas observaciones fundamentales de Duperier haya tardado, hasta que un centro de investigación de Noruega y posteriormente el famoso laboratorio de Berkeley, en los Estados Unidos, d i e r o n su corroboración al «efecto positivo». Duperier formuló una hipótesis explicativa de los hechos. Pero esta hipótesis, perfecta en el aspecto cualitativo, presenta contradicciones con otros hallazgos de la Física, en el aspecto cuantitativo, contradicciones que el mismo Duperier señaló a su tiempo. Esto motivó otras teorías que pretendían completar la hipótesis de Duperier, lo que hubiera reducido, de ser exactas las explicaciones (Noruega, Norteamérica), una disminución del alcance del descubrimiento. Empero, Duperier pudo demostrar que tales hipótesis, supuestamente complementarias, eran erróneas. Así lo expuso en una comunicación al Congreso de los Rayos Cósmicos de México, celebrado el año 1955, y al que asistió invitado por la Unión Internacional de Física Pura y Aplicada. Este viaje a México, le permitió pasar a los Estados Unidos, do[...] los científicos norteamericanos le ab[...] ron sus centros de investigación (Be[...] ley en California, Lincoln en Nebra[...] Chicago, Nueva York, Filadelfia y el [...] boratorio de la Armada, cerca de W[...] ington), incluyendo los dedicados a [...] investigación relacionada con la gue[...]

El cuaderno titulado «El efecto posi[...] de los rayos cósmicos al nivel del m[...] es, por el momento, la más válida [...] las explicaciones que del fenómeno [...] han dado. La confirmación cuantitat[...] obtenida por vía teórica, ha hecho [...] rios progresos en este trabajo, pero [...] subsisten puntos en contradicción [...] otras conclusiones de la Física de [...] rayos cósmicos.

¿Pero en qué consiste el «efecto [...] sitivo»?, nos preguntará el lector. [...] quienes somos legos poco nos podrá [...] cir el enunciado de un fenómeno [...] sólo tiene sentido para los especialis[...] y nos será muy difícil, prácticamente [...] posible, vislumbrar siquiera su impor[...] cia. Baste decir, sólo para no dejar [...] vacío, que se trata de las variacio[...] de intensidad del mesón cerca de la [...] rra en concomitancia con cambios [...] mosféricos, de lo que resulta el de[...] brimiento de una correlación posi[...] entre la intensidad del mesón y la t[...] peratura media de las capas del air[...] un nivel de presión determinado ([...] encima de 200 milibares). El trabajo [...] rico del profesor Duperier establece [...] explicación de estos hechos y apura [...] expresión matemática de la hipótesis [...] reducir, como ya se ha dicho, cie[...] contradicciones con otros resultados [...] la Física.

Sin embargo, respecto a tales con[...] dicciones, cabe preguntar: ¿Quién ti[...] razón? ¿Quién está equivocado? Pr[...] samente estos p u n t o s contradicto[...] pueden dar al descubrimiento de Du[...] rier una gran trascendencia, si result[...] que aun estos puntos fijaban nuevas [...] siciones válidamente fundadas. En c[...] cia, encontrar algo que contradiga [...] ciones adquiridas, si no es un er[...] siempre posible, puede ser una pu[...] abierta a paisajes nuevos de la Natu[...] leza, de consecuencias insospechable[...]

¿PARA QUE SIRVEN LOS RAYOS COSMICOS?

La fantasía novelesca ha ideado [...] mas futuristas que consisten en ra[...] mortíferos. Los habitantes de los m[...] dos siderales que nos visitan en las «[...] ciones científicas», suelen estar en p[...] sión de estos recursos, silenciosos y [...] rribles, que desintegran la materia y [...] destruyen todo. Se ha llegado a d[...] que merced a la utilización de los ra[...] cósmicos sería factible aniquilar la v[...] en naciones y aun en continentes e[...] ros. Por fortuna, nada de esto se pr[...] seriamente, pero no hay duda que [...] imaginación novelesca aprovecha e[...] fundamento teórico el hecho de que [...] rayos cósmicos son, como ya dijimos [...] expresión más poderosa de la ener[...] y aniquilan todo cuanto encuentran [...] paso.

Pero el hombre no produce aún [...] esto a un costo mayor que la ener[...] del producto—tales rayos, sino otros [...] son pigmeos al lado de los engendra[...] por la Naturaleza. Sin embargo, no [...] duda que se está en camino de obte[...] altas aceleraciones de las partícula[...]

Compre a INDICE los libros que necesite



DE CUALQUIER MATERIA
DE CUALQUIER EDITORIAL
TAMBIEN LIBROS VIEJOS

INDICE crea una *Librería por Correspondencia* para *España*, para *Iberoamérica*, para el *Extranjero*.

USTED PUEDE COMPRAR LOS LIBROS QUE APETEZCA DESDE SU CIUDAD, DESDE SU CASA

Ofrecemos al público:

Las últimas novedades
novelas
libros de técnica industrial
y de oficios
científicos
de arte
para regalos
de viaje
infantiles
libros de texto para estudiantes
lotes formados por nosotros, de ediciones diversas, a precios ventajosos.

Le ayudaremos a formar su biblioteca con ofertas especiales

Y libros raros y antiguos. Haremos, para usted, resida donde resida, en provincias o fuera de España, la vuelta por las librerías de viejo de Madrid, en busca del libro interesante.

ABRE SUS ESCAPARATES LA
LIBRERIA POR CORRESPONDENCIA

indice

Francisco Silvela, 55. - Apartado 6076
MADRID

FORME SU BIBLIOTECA

Esta sección de nuestra Librería es una orientación para quienes deseen ir formando una biblioteca sistemática. Libros que no deben faltar en ninguna biblioteca y que, algunas veces, faltan.

LITERATURA

263.—EL LIBRO DE LOS MUERTOS, el famoso ritual egipcio.
Traducción del Prof. Larraya. 75 ptas.
264.—FRAGMENTOS DE UN DIARIO INTIMO, por Amiel. 75 ptas.
265.—CONFESIONES, de San Agustín. 85 ptas.

FILOSOFIA

266.—SOBRE METAFISICA, por Avicena.
Versión y comentarios de Miguel Cruz Hernández. 30 ptas.
267.—OBRAS COMPLETAS DE NIETZCHE.
En total, 15 tomos. Algunos de los volúmenes:
Así habló Zarathustra. 60 ptas.
Más allá del bien y del mal. 60 ptas.
El Ocaso de los Idolos. 60 ptas.
268.—PROLEGOMENOS, de Kant. 30 ptas.

HISTORIA

269.—TACITO, Obras completas. 85 ptas.
270.—GRANDEZA Y SERVIDUMBRE DE BIZANCIO, por Carlos Diehl. 15 ptas.
271.—TARTESOS, de Adolfo Schulten. 50 ptas.

CIENCIA AL DIA

271.—PSICOLOGIA DE LA EDAD JUVENIL, por E. Spranger. (Trad. de José Gaos).
Libro fundamental en su género. 60 ptas.
272.—HISTORIA DE LA MATEMATICA, de Rey Pastor y José Babini. 150 ptas.
273.—EL SIGNIFICADO DE LA RELATIVIDAD, por Albert Einstein. 75 ptas.

Lotes

3, 4, 5 y 6 libros por 150 pesetas.

I.—LA LUCHA CONTRA EL MUNDO, de Zweig.
LA SOBERANA, de Gilbert Cesbron.
PROCESO PERSONAL, de Suárez Carreño.
(Premio Nadal) El lote, pesetas 150.

II.—LA SEÑORA PARKINGTON, de Bromfield.
LAS SUPERVIVIENTES, de E. García-Luengo.
EL CERO Y EL INFINITO, de Koestler.
CARTA DE UNA DESCONOCIDA, de Zweig.
El lote, pesetas 150.

III.—FUEGO OCULTO, de François Mauriac.
EL JARAMA, de Rafael Sánchez Ferlosio.
(Premio Nadal de 1955.)
VARIACIONES DE UN ALMA, de Aldous Huxley.
EL TIEMPO Y EL «HAY», de Alvaro Fernández Suárez.
UN HOMBRE MALO, de Steinbeck.
El lote, pesetas 150.

IV—JUEGO DE MANOS, de J. Goytisolo.
EL VACIO DE UN ALMA, de Gerardth Hauptmann (Premio Nóbel.)
METAFISICA DE LOS SEXOS HUMANOS, de P. Caba.
DE LA LIBERTAD Y DEL AMOR, de J. F. Figueroa.
EL SOL JUEGA CON LA LLUVIA, de Vicki Baum.
EL CAMINO DEL MAL, de Grazzia Deledda.
El lote, pesetas 150.

4 libros por 100 pesetas.

V.—EL SOL JUEGA CON LA LLUVIA, de Vicki Baum.
LEVIATHAN, de Julien Green.
HISTORIAS DEL BUEN DIOS, de Rainer María Rilke.
MARCOS VILLARI, de Bartolomé Soler.

LIBROS PARA REGALO

275.—NO QUIERO OLVIDARLA NUNCA, por Michel Déon.
Una bella edición en estuche, admirablemente presentada. 60 ptas.

276.—OBRAS LITERARIAS COMPLETAS, de Santiago Ramón y Cajal. 120 ptas.

277.—GOYA, por José López Rey. 75 ptas.

278.—EL ARTE POPULAR EN ESPAÑA, por Juan Subías Galter.
Texto muy completo. Arquitectura, mueble, guademecíes, hierros forjados, tejidos, cerámica, etc. Magníficamente ilustrado. Premiado por el Instituto del Libro. 550 ptas.

279.—OBRAS COMPLETAS, de Lajos Zilahy.
Dos tomos. Cada uno. 225 ptas.

280.—EL ROMANCERO ESPAÑOL, encuadernado en piel a todo lujo. 85 ptas.

281.—OBRAS COMPLETAS, de García Lorca. 250 ptas.

282.—OBRAS COMPLETAS, de Tomás Mann.
Dos tomos. Cada uno. 200 ptas.

EVISTAS Y LIBROS EXTRANJEROS

AERONAUTICA

DED MISSILES (Parson). 210 ptas.

AGRICULTURA

M MACHINERY (Bainer). 485 ptas.

ARQUITECTURA

DING - PLANNIN & DESIGN STANDARDS (Sleeper). 660 ptas.

ATOMICA-NUCLEAR

MKRAFT. WIRTSCHAFTLICHKEIT VON ATOMKRAFTERKEN (Münsinger). 154 ptas.
PENETRATION OF ATOMIC PARTICLES THROUGH ATTER (Niels Bohr). 110 ptas.
ERAL BIOLOGY (Wells). 358 ptas.

DICCIONARIOS

LEXIQUE ILLUSTRÉ DE L'AUTOMOBILE A/E/F/I/IT 290 ptas.
PRONOUNCING DICTIONARY OF "AMERICAN" ENGLISH 180 ptas.
DICCIONARIO DERECHO COMPARADO ALEMAN-ESPAÑOL 210 ptas.

DERECHO

THE UNIVERSAL DECLARATION OF HUMAN RIGHTS (Verdross). 504 ptas.

ELECTRICIDAD

INDUSTRIAL INSTRUMENTS FOR MEASUREMENT & CONTROL 450 ptas.

FISICA

L'EQUILIBRE STATISTIQUE ET L'EVOLUTION DE LA MATIERE (Mercier). 168 ptas.
METEOROLOGY (Donn). 344 ptas.

GEOGRAFIA - GEOLOGIA

THE HISTORICAL STATUS OF TIBET (Tieh-Tseng Li). 250 ptas.
DANA'S MANUAL OF MINERALOGY (Hurlbut). 442 ptas.

HISTORIA - POLITICA

US AND ABUSE OF HISTORY 138 ptas.

MATEMATICAS

ANALYSE MATHÉMATIQUE (Godeaux). 1.070 ptas.
Tres vols.

QUIMICA

INDUSTRIAL CHEMISTRY (Read). 415 ptas.
POLAROGRAPHY (Kolthoff). 490 ptas.

TEOLOGIA

NEWMAN, FAITH AND THE BELIEVER (Flanagan) 70 ptas.

★ CIEN LIBROS CADA MES ★

NOVEDADES

283.—OLIMPIO o LA VIDA DE VICTOR HUGO, por André Maurois. 60 ptas.

284.—CRISOPOLIS, por José Luis López Cid. 60 ptas.

285.—EL NUEVO EJERCITO ALEMAN, por el Departamento Blanc. 35 ptas.

286.—EL REVERSO DE LA BELLEZA, por Guillermo Díaz Plaja. 50 ptas.

287.—NO QUIERO OLVIDARLA NUNCA, por Michel Déon. 60 ptas.

288.—EUGENIO D'ORS EN SU ERMITA DE SAN CRISTOBAL, por Nicolás Barquet. 45 ptas.

289.—ELLA Y EL, por Jean Duché. 30 ptas.

290.—RUSIA DESPUES DE STALIN, por Elena y Pedro Lazareff. 80 ptas.

291.—LA MISTICA ESPAÑOLA, por Marcelino Menéndez y Pelayo.
Edición y estudio preliminar de Pedro Sáinz Rodríguez. 75 ptas.

292.—HOMBRES DE BLANCO, por André Souvirán. 60 ptas.

293.—DESCIENDE, MOISES, por William Faulkner. 60 ptas.

294.—LOS ASESINOS, por Ernest Hemingway. 25 ptas.

295.—SILJA, UN BREVE DESTINO DE MUJER, por F. E. Sillampäa. 25 ptas.

296.—LA ENGAÑADA, por Thomas Mann. 45 ptas.

297.—EL HOMBRE PREHISTORICO, por A. Houghton Brodrik. 53 ptas.

298.—EL HISTORIADOR Y LA HISTORIA ANTIGUA, por Eduard Meyer. 147 ptas.

299.—LIBERTAD Y ESCLAVITUD DEL HOMBRE, por Nicolás Berdiaev. 60 ptas.

300.—MATRIMONIO Y MEDICINA, por el Grupo Lionés de Estudios Médicos. 46 ptas.

301.—CASTILLA EN AZORIN, por Marguerite C. Rand. 175 ptas.

302.—EL PUENTE, por J. A. Giménez Arnau. 75 ptas.

303.—VIVAMOS A GUSTO, por Mark Aldanov. 80 ptas.

304.—LOS GODOS Y LA EPOPEYA ESPAÑOLA, por M. Pidal. 18 ptas.

305.—ULISES, por Luigi Ugolini. 60 ptas.

CURIOSIDADES VARIAS

306.—BHAGAVAD-GITA. Anónimo indio. 18 ptas.

307.—GUIA TURISTICA DE ESPAÑA, por M. Carbayo.
(Dos tomos con 150 planos de ciudades, esquemas, plantas y circuitos.) 260 ptas.

308.—LAS SORPRESAS DE LA TEORIA, por Henri Rinck.
Texto bilingüe (francés y español). 111 finales artísticos de ajedrez. 40 ptas.

309.—REPERTORIO UNIVERSAL DE EFEMERIDES, por Vicente Vega. 125 ptas.

310.—DICCIONARIO CRONOLOGICO BIOGRAFICO UNIVERSAL, por Francisco Agramonte. 300 ptas.

311.—MIL LIBROS, por Luis Nueda.
Resumen y crítica de los más variados libros. 300 ptas.

312.—COSTUMBRES DEL UNIVERSO, por varios autores.
Obra importante para el estudio de las tradiciones, vida, ritos y supersticiones de los pueblos aborígenes. 545 ptas.

313.—FLORECILLAS DE SAN FRANCISCO. 40 ptas.

NOVELAS

314.—1984, por George Orwell. 55 ptas.

315.—LA ZARZA ARDIENTE, por Sigrid Unset. 35 ptas.

316.—DIOS HABLARA ESTA NOCHE, por J. M. Buck. 60 ptas.

317.—EL CAMINO DE LA FELICIDAD, por Paul Heyse. 100 ptas.

318.—KAPUTT, por Curzio Malaparte. 60 ptas.

319.—LAUDIN Y LOS SUYOS, por Jacob Wassermann. 46 ptas.

320.—VUELO NOCTURNO, por Antoine de Saint Exupery. 25 ptas.

321.—LA PRIMAVERA DE LA VIDA, por Nicolás Garin. 5 ptas.

322.—LAS UVAS DE LA IRA, por John Steinbeck. 60 ptas.

323.—GEISHAS DEL JAPON, por Ossendowski. 35 ptas.

324.—DIOS NO DUERME, por Suzanne Chantal. 28 ptas.

325.—LA TRILOGIA DEL VAGABUNDO, por Knut Hamsun. 40 ptas.

326.—DIARIO DE SALAVIN, por George Duhamel. 25 ptas.

327.—EL IDOLO CAIDO, por Graham Greene. 12 ptas.

328.—EL CREPUSCULO DE UN MUNDO, por Franz Werfel. 70 ptas.

329.—PYLON, por William Faulkner. 60 ptas.

330.—LA MUJER PERDIDA, por Lawrence. 35 ptas.

331.—LA BRIZNA DE PAJA EN EL VIENTO, por Rómulo Gallegos. 35 ptas.

332.—PLATERO Y YO, por Juan Ramón Jiménez. 70 ptas.

333.—OBRAS ESCOGIDAS, de Manuel Gálvez. 100 ptas.

334.—RECUERDOS Y NARRACIONES, por Federico Mistral. 80 ptas.

335.—PERROS PERDIDOS SIN COLLAR, por Gilbert Cesbron. 55 ptas.

336.—LA GOTA DE MERCURIO, por Alejandro Núñez Alonso. 55 ptas.

RELIGION, FILOSOFIA Y ENSAYO

337.—LA SALVACION DEL QUE NO TIENE FE, por Lombardi. 55 ptas.

338.—HISTORIA DE LA FILOSOFIA OCCIDENTAL, por Bertrand Russell. 200 ptas.

339.—INTRODUCCION A LAS CIENCIAS DEL ESPIRITU, por Dilthey.
(Dos tomos.) 90 ptas.

340.—EL DRAMA DEL HUMANISMO ATEO, por Henry de Lubac. 45 ptas.

341.—DIAGNOSTICO DE NUESTRO TIEMPO, por Menheim K. 32 ptas.

342.—LA EXPERIENCIA Y LA NATURALEZA, por J. Dewey. 63 ptas.

343.—INTRODUCCION A "EL SER Y EL TIEMPO" DE HEIDEGGER, por J. Gaos. 27 ptas.

344.—IDEAS RELATIVAS A UNA FENOMENOLOGIA PURA Y A UNA FILOSOFIA FENOMENOLOGICA, por E. Husserl. 90 ptas.

345.—PAIDEIA: los ideales de la cultura griega, por W. Jaeger.
(Tres volúmenes.) 284 ptas.

346.—EL PROBLEMA DEL CONOCIMIENTO, por E. Cassirer.
Tomo I... 140 ptas.
Tomo II... 86 ptas.

347.—LA PATROLOGIA, por Altaner. 75 ptas.

348.—RENACIMIENTO, por Keyserling. 25 ptas.

349.—LOS MITOS DEL QUIJOTE, por A. F. Suárez. 30 ptas.

350.—SAN PABLO, HERALDO DE CRISTO, por Josef Holzner. 100 ptas.

CIENCIA Y TECNICA

351.—PROYECCIONES CONICAS, por Adroer. 160 ptas.

352.—LA QUIMICA DEL CEMENTO PORTLAND, por Robert Herman Vogue. 250 ptas.

353.—JARDINERIA, por Gabriel Bornás. 367 ptas.

354.—VOCABULARIO ELECTROTECNICO INTERNACIONA[L] por la International Electrotechnical Commision.
2.300 voces. Versión pentalingüe (inglés, franc[és], alemán, italiano y español). 250 pta[s].

355.—NORTE DE PROBLEMAS (Análisis algebraico, Geometr[ía] métrica y Trigonometría), por Rey Pastor. 210 pta[s].

356.—LA ELECTRONICA Y LA GUERRA, por Diels, Kleen [y] Schröter. 20 pta[s].

357.—LA TECNICA DEL CINE EN COLOR, por Fernánd[ez] Encinas. 200 pta[s].

358.—LA FISICA DEL NUCLEO ATOMICO, por Werner Hei[s]enberg. 60 pta[s].

359.—HISTORIA DE LA FISICA, por Desiderio Papp. 85 pta[s].

360.—CIENCIA E INDUSTRIA, por Henri Lechatelier. 55 pta[s].

361.—CONOCIMIENTO Y ERROR, por Ernst Mach. 28 pta[s].

362.—FUNDAMENTOS DE QUIMICA ANALITICA EN MICR[O] Y ULTRAMICROESCALAS, por Alvarez Querol. 95 ptas.

363.—TRATADO DE QUIMICA FISICA, por Samuel Glasston[e]. 500 ptas.

364.—QUIMICA DE LOS PLASTICOS, por Luis Blas. 30 ptas.

365.—QUIMICA DE LOS PERFUMES, por Luis Blas.
DISOLVENTES Y PLASTIFICANTES, por Luis Blas. 90 ptas.

366.—BIOQUIMICA, para médicos, químicos y farmacéutico[s] por Fernando Calvet. 250 ptas.

367.—FUNDAMENTOS DE GEOLOGIA GENERAL, por Ha[ns] Peter Cornelius. 300 ptas.

368.—ETIMOLOGIAS MEDICAS, por A. Barbará Ruidoro. 50 ptas.

369.—EMBRIOLOGIA DEL HOMBRE Y DE LOS DEMAS VERTEBRADOS, por Jaime Pujiula. 124 ptas.

370.—ACEITES Y GRASAS, por Ramón Colomb Virgili.
Tomo I... 144 ptas.
Tomo II... 140 ptas.

371.—LOS MINERALES, su reconocimiento sistemático, aplicaciones del análisis al reconocimiento, por Eugenio San[z]. 160 ptas.

372.—UNA REVOLUCION EN EL CONCEPTO FISICO DE[L] MUNDO, por Zimmer. 42 ptas.

373.—TECNICA DEL TALLER MECANICO, por Giordano. 36 ptas.

374.—MAQUINAS Y CENTRALES ELECTRICAS, por Vero[y]. 60 ptas.

375.—TRATADO GENERAL DE PERFUMERIA Y COSMETICA, por Winter. 250 ptas.

ARTE

376.—CONCEPTOS FUNDAMENTALES DE LA HISTORI[A] DEL ARTE, por E. Woelfflin. 100 ptas.

377.—TEMAS EN LA PINTURA: El desnudo, por Hermine Va[n] Guldener. 150 ptas.

378.—MANTEGNA, por Giuseppe de Logu.
Reproducciones. 75 ptas.

379.—ZURBARAN, por Juan Antonio Gaya Nuño. 90 ptas.

380.—EL ARTE VISTO POR LOS ARTISTAS, por Robert Goldwater. 375 ptas.

381.—DOCE CANCIONES POPULARES ESPAÑOLAS, po[r] E. Toldrá.
(Ilustrado a todo color.) 36 ptas.

382.—LA PORCELANA EN EUROPA, por M. Olivar Gaydí.
Tomo I... 450 ptas.
Tomo II... 500 ptas.

LIBROS ANTIGUOS, RAROS Y CURIOSOS

362.—LAS SIETE PARTIDAS DEL SABIO REY DON ALFONSO, glosadas por el licenciado Gregorio López, del Consejo Real de Indias de S. M. Madrid, 1789.
Cuatro tomos, encuadernados en pergamino 1.700 ptas.

BOLETIN DE PEDIDO

.... de 1956

Muy señor mío: Sírvase remitirme las obras detalladas a continuación, cuyo importe abonaré contra reembolso, giro postal, cheque (1).

(Firma)

N.º .... TITULO .... AUTOR .... PRECIO ....
N.º .... TITULO .... AUTOR .... PRECIO ....
N.º .... TITULO .... AUTOR .... PRECIO ....
Núms. .... LOTES .... PRECIO ....
Núms .... LOTES .... PRECIO ....

NOMBRE Y DOS APELLIDOS ....
PROFESION ....
DOMICILIO ....
POBLACION ....

(1) Táchese lo que no interese y escríbase con claridad. Gracias.

EXTRANJERO:

LOS PEDIDOS DEL EXTRANJERO SE SERVIRAN CONTRA CHEQUES EN DOLARES (U. S.) AL CAMBIO DE 38,95 POR DOLAR.

SI TIENE DIFICULTAD DE PAGO, NO DEJE DE CONSULTARNOS.

DIRIJASE A «INDICE», FRANCISCO SILVELA, 55—MADRID



posible decir hasta dónde se lle-

...ras aplicaciones, no ya destructo-
...no útiles para la vida del hombre?
...s preciso dar suelta a la imagina-
... Esto puede afirmarse, sin temor a
...ocarse: y es que cuanto sucede en
...iverso puede incidir sobre nuestros
...ses y transformar nuestras vidas
...hombre adquiere el dominio sobre
...nómenos y está en condiciones de
...les jugar a su servicio. Cuanto ma-
...s la energía de que se trate—y la
...s rayos cósmicos es la máxima—,
...prodigiosos serán los efectos sobre
...ateria inerte y también sobre la
...ia viviente y aun sobre el hombre
...o. Quizá mañana los rayos cósmi-
...gan la clave de logros y progresos
...hoy nos parecerían increíbles.

...o, en este momento, los rayos cós-
... son ya—y ello es de máxima im-
...ncia—el campo más iluminador de
... la Física nuclear. De su mejor co-
...miento puede venir nada menos que
...nueva concepción del Universo, lo
...equivale a decir lo máximo que
...e decirse. Precisamente sucede, a
...respecto, y también en relación con
... perspectivas teóricas, que la in-
...gación de los rayos cósmicos, a
... de sus altas velocidades, las ma-
... de toda la materia que aún es
...ría, se mueve en el campo de la
... relativista einsteniana, y por eso
... hallazgos, más que cualesquiera
..., usan de ese peculiar lenguaje de
...encia moderna que rompe los mol-
...y postulados de la experiencia em-
... y sensible. Es la zona de las se-
...oras paradojas, del aparente ab-
...o, al que, sin embargo, el hombre
...erno tendrá que acostumbrarse como
...a nueva morada para su razón,
...e todo es desconcertante y aun
...aratado», y, sin embargo, verda-

... rayo cósmico nos arrastra al filo
...sos misterios de la Física que dan
...go y parecen asomarse a la meta-

... reciente descubrimiento del «anti-
...ón», realizado en el Laboratorio de
...rley, donde está el mayor bevatrón
... mundo, tiene sus antecedentes en
...observaciones hechas en el campo
... radiación cósmica. Ello indica que
...ísica novísima es la Física de los
...s cósmicos, precisamente.

...O BERNARDO

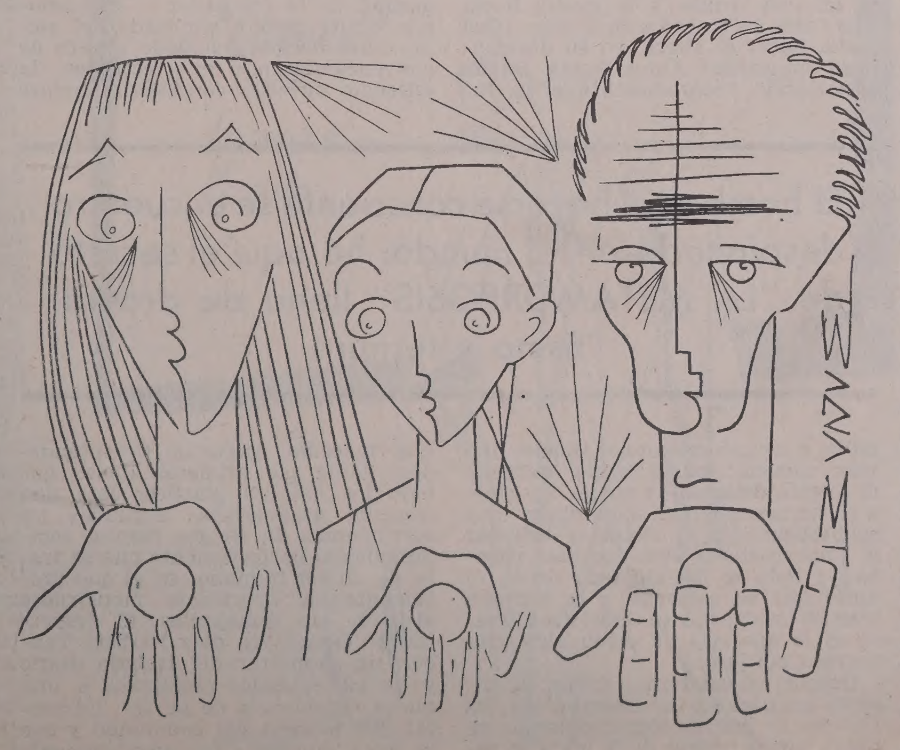
... sabio Arturo Duperier es un ade-
...do de esta moderna épica de la
...oración de nuevos mundos. Nació
...n pueblo de la Sierra de Gredos
...do Pedro Bernardo (provincia de
...), y, por cierto, a pesar de su ape-
... no recuerda haber tenido ningún
...pasado francés, según se cuidan de
...ar sus paisanos, aunque sería natu-
...ue lo haya tenido.

...e hombre, originario de un pueble-
... serrano de Castilla, tuvo el honor
...pronunciar la conferencia inaugural
...curso de 1945 en la «Phisical Socie-
... London», distinción que sólo rarí-
...mente concedió a extranjeros.

...s vecinos de Pedro Bernardo poseen
...noción apasionada de la gloria que
...oca en suerte por ser paisano suyo
...hombre modesto y grande, cuya re-
...ncia a la publicidad—lo declaramos
...encor, pero con cierto ánimo de
...dos—no hemos podido forzar. Por
... paisano de Duperier supimos algo
...abio. Ellos lo honran con ese fervor
...undo y retenido de sus corazones
...llanos, hechos de roble, pero de
... que sabe ser tierno. Los vecinos
...edro Bernardo han seguido la ca-
... de su coterráneo por el mundo y
...a vez le expresaron su admiración
... forma que muestran algunas de
...otografías que ilustran este artículo.
... estas viejas y estos amigos de su
...lo no tiene Duperier resistencias ni
...iciones. Lo sabemos. Seguramente
...entra en ellos la otra sabiduría, no
...os valiosa: la sabiduría del corazón.

...OPHYSICUS

LAS BOLAS DE PLATA



Cuento y dibujo de Miguel Buñuel

● *No sé las bolas de papel de plata que llevaba en el bolsillo. Tampoco sé por qué hacía estas bolas. Todo el papel de plata que caía en mis manos lo convertía en bolas apretadas. Después, mis dedos jugaban con ellas. Algunas las perdía. Otras las arrojaba a los pájaros para que jugasen con ellas, pero los pájaros se espantaban. Qué cosas tienen los pájaros. Las más prietas se las regalaba a alguna mujer y ellas agradecían la ofrenda con una sonrisa. Qué cosas tienen las mujeres. A lo mejor creerían que eran bombones, o a lo mejor no.*

Aquella calle estaba resplandeciente. Debería de ser por el sol. Había mucha gente elegante, había guardias y había mendigos. Se acercó a mí una niña escuchimizada, casi desnuda, con un trapo alrededor del cuello y pidió una limosna. Yo le di una bolita de plata. Acababa de depositar la bolita en la mano mugrienta de la niña cuando se acercó una mujer harapienta con la tez amarillenta y verdosa—la mujer no dijo nada, sólo me miraba con ojos que parecía se le iban a caer al suelo—. Le entregué otra bola de plata. A continuación se acercó un hombre con la piel color de tierra—vestía una camisa parda hecha jirones—y me dijo algo que su vergüenza no me dejó oír. Le di también otra bola de plata.

Mientras estaba haciendo esta labor caritativa, una mujer forrada de pieles y alhajas, que se hallaba junto a mí, había hecho señas a un guardia. La elegante mujer tenía la tez sedosa y brillante. Era el prototipo externo de la ramera de lujo. El guardia estaba ya frente a nosotros. La mujer de las pieles dijo algo que no entendí. Los tres mendigos, con los ojos muy abiertos, asustados, extendían sus manos enseñando las bolitas de plata. El guardia me dijo que eso era una estafa. La señora de las pieles—la llamaremos puritana—enseñó los dientes y dijo: "Usted no tiene derecho a estafar a los pobres". Tenía gracia; "¿por qué uno no puede dar a los pobres bolitas de plata?" El guardia me espetó: "Queda usted detenido". Y, dirigiéndose a los mendigos, les dijo: "Ustedes tienen que acompañarme para prestar declaración". El hombre pobre aclaró que aquella mujer era su mujer y aquella niña su hija, y opinaba que era suficiente él para acompañarle. El guardia quedó conforme. El hombre de la camisa parda—le llamaremos obrero—, puso la bola de plata en la mano de su mujer junto a la que ésta llevaba. La niña también hizo lo mismo. La mujer besó las tres bolitas y se las guardó en el seno, que le temblaba. El obrero se despidió de su mujer y de su hija diciéndoles que se retiraran a la chabola.

En el camino hacia la Prefectura de Policía, yo iba junto al obrero. Detrás iban el guardia y la mujer puritana. El obrero me contó su historia. Era campesino. Pero un día el campo se quedó pequeño y, además, crecieron las piedras y se agotó el fiemo. Y tuvo que venirse a la ciudad. Yo le hablé de un campo ancho, sin rocalla y con tierra negra. Le di unas señas. En aquel campo ancho trabajaría y no tendría que mandar a su mujer y a sus hijos a ninguna chabola. El, agradecido, me habló del lugar donde vivían. Seguramente hubiera querido ofrecerme sinceramente su casa. La chabola caía más allá de la ciudad y del suburbio. Estaba junto a las tapias del cementerio. Seguimos el camino sin pronunciar palabra. Pensaba en los vecinos de mis amigos, en los muertos, en los cadáveres felices con la definitiva chabola ajustada a sus cuerpos.

No tardamos en llegar a la Prefectura de Policía. Ante el prefecto, lo único que declaró el obrero es que estaba agradecido por las tres bolitas de plata. Pero como los otros se extrañaban, el obrero volvió a insistir: "Estoy agradecido por las tres bolitas de plata". La mujer puritana declaró que eso era una estafa a los pobres y al pueblo. No sé, no puede uno autocontemplarse, pero debí de sonreír con una piedad inefable cuando la mujer puritana dijo eso del pueblo. El guardia declaró que aquello era una estafa criminal. "Bien—dijo el prefecto, dirigiéndose a mí—, con estos cargos sólo podemos dejarle libre con una fuerte fianza. ¿Tiene usted dinero?" Sin contestar a la pregunta di un paso hacia adelante para llegar junto al borde de la mesa, metí la mano en el bolsillo, saqué todas las bolitas de plata y las deposité encima de un cartapacio. La señora puritana, el guardia y el prefecto—que eran los que estaban sentados—se levantaron bruscamente de sus asientos y me miraron fijamente con ojos agrandados por el asombro. La señora puritana me dijo: "Es usted un cínico". El guardia me dijo: "Es usted un cínico". El prefecto me dijo: "Es usted un cínico". Yo bajé la cabeza reverente y les di las gracias. Cuando iba a recoger las bolitas de plata, dos guardias, con la culata de sus ametralladoras, me empujaron hacia la puerta. No pude recoger las bolitas de plata. Allí se quedaron, encima de la mesa del prefecto de policía.

Antes de llevarme ante el tribunal que ha de juzgarme, me han sacado de la celda para dar un paseo en coche por la ciudad. Qué raro. La ciudad estaba resplandeciente, llena de irisaciones doradas. Debería de ser por el sol. Pero las medianerías de las casas estaban llenas de chorritones mugrientos.

Se celebró el juicio a puerta cerrada. Yo hice de abogado defensor. Entre otras cosas, dije al tribunal que me juzgaba, que el repartir bolitas de plata a los pobres no era una estafa criminal, ni siquiera una simple estafa, pues para que haya estafa hace falta que haya estafado—los señores del tribunal, al oír esta palabra, se rieron—, y el mendigo, que no era tal mendigo sino campesino, declaró que estaba agradecido por las tres bolitas de plata. "Esto—les dije textualmente—lo reconoce el fiscal, pero no le da ninguna trascendencia jurídica. La acusación se basa en que una bolita de papel de plata no tiene ningún valor y que, al depositarla en las manos de un pobre, se hace uno reo de estafa criminal. Esto es absurdo, señores. Pero, ¿quién ha dicho que una bolita de plata no tiene ningún valor, y más para el que no tiene nada? ¿Es que una niña o una mujer, a falta de perlas, no pueden llevar orgullosas un collar de bolitas de papel de plata?" Al llegar aquí, el tribunal empezó a cuchichear. Yo aun tuve que proseguir el discurso y contestar a mil preguntas estúpidas.

Mañana, al amanecer, seré fusilado en el patio de la cárcel. No he hecho testamento porque no tengo una sola bolita de plata. En este momento, uno más de los momentos de mi vida, en que sólo me queda por ver un amanecer, el amanecer de todos los días, descanso echado sobre las losas del pavimento de mi celda, en las mismas losas donde no hace mucho descansaron indolentes los rayos del sol. La noche es clara. Y brillan las estrellas.


autorretrato

AUTORRETRATO

Miguel Buñuel. De Aragón. Nace en 1924. Estudiante en Zaragoza y Madrid. Escribe poesía—finalista con el libro «Tabajaraníes» en el último «Boscán»—, cuentos—ha publicado alguno—, guiones cinematográficos—no ha realizado todavía ninguno—. Naturalmente, dirigiría sus propios guiones cinematográficos, pues concibe y siente el cine como unidad creadora indestructible. Pero está dispuesto a ceder en un principio. Es realista. Quizá escriba novelas o haga transposiciones noveladas de sus guiones cinematográficos si la realización de los mismos se retrasa indefinidamente, que es lo más probable. Es optimista. También ha publicado, sin ningún provecho, ensayos sobre cine en algunas revistas y periódicos. Y es bastante sordo.

EL MUNDO ALUCINANTE DE KAFKA

En nuestro trabajo del número anterior habíamos abordado, de una manera sucinta, la determinación de los caracteres generales de la obra de Kafka. Hoy vamos a comentar una de sus producciones más características: «La metamorfosis».

«La metamorfosis» («Die Verwandlung»), es una novela corta, de las pocas obras que su autor publicó en vida. He aquí, en resumen, su contenido:

● Gregor Samsa despierta una mañana, tras desapacibles sueños, convertido en un horrible insecto de abultado vientre e innumerables patas. Son las seis y media de la mañana y la lluvia golpea en el alféizar de la ventana. Gregor es viajante de comercio, y su tren sale a las cinco. Inexplicablemente, aquella mañana se ha dormido. ¿Cómo es posible? Las muestras de telas yacían sobre la mesa, sin empaquetar aún, y él no sentía deseos de levantarse, presa de una gran somnolencia y de un extraño y molesto dolorcillo en un costado; pero es inevitable, pues de lo contrario, si se finge enfermo, la casa mandará al médico de la Caja de Enfermedad y éste dirá que todo es pura holgazanería. La madre llama suavemente a la puerta que hay a su cabecera: «Son las siete menos cuarto, Gregor. ¿No tenías que salir hoy de viaje?» La casa está alborotada, pues Gregor habría debido salir hace dos horas. El padre y la hermana llaman, cada uno en una de las puertas laterales. «Ya estoy preparado», contesta él, pero en su voz hay algo extraño que alarma a la familia.

Gregor quiere levantarse. Hay que ir al almacén y excusarse de cualquier modo. Su aspecto inmundo es una impresión nocturna, una pesadilla, de esto no le cabe duda; en cuanto a su voz, debe su raro sonido a presagiar un resfriado. Nada más. Hay que levantarse rápidamente. Pero esto es más difícil de lo que parece, en su estado actual: está de espaldas, casi imposibilitado de moverse; únicamente sus patitas se agitan desordenadamente. Y el implacable despertador de las siete. Afuera, tras la ventana, la niebla.

● Tras largos esfuerzos, Gregor ha conseguido caer a la alfombra. Pero alguien ha llegado a la casa; él ha oído llamar a la puerta y después los pasos. Es el principal del almacén; ahora golpea a su vez en la puerta de la habitación de Gregor y comienza a reconvenirle por su escaso rendimiento en los últimos tiempos. Pero las palabras de disculpa de Samsa deben parecer sonidos sumamente extraños, pues todos se asustan del tono de su voz. «Es una voz de animal», dice el principal. Han enviado a la hermana a por un médico, y a la criada a por un cerrajero. En tanto Gregor ha observado que el extremo de sus patitas tiene un poco de materia pegajosa, y se sube a la puerta hasta alcanzar con sus mandíbulas la llave para hacerla girar en la cerradura, cosa que al fin consigue, hiriéndose la boca, ya que de ella chorrea un líquido oscuro. Y la hoja de la puerta se abre.

Ante la vista del monstruoso ser, el principal grita y retrocede aterrorizado. La madre avanza dos pasos y luego cae al suelo, en medio de su amplia falda, con los cabellos aún enredados. El padre amenaza primero con el puño y después se pone a sollozar. Entretanto se ha ido haciendo de día; ya se ven a través de la ventana las casas grises de enfrente. Es un hospital de penosas ventanas. Llueven ahora grandes goterones, a los que se ve chocar contra el suelo. Las puertas de las habitaciones y de la escalera están todas abiertas. Gregor se dirige a su jefe y trata de explicarle algo, pero éste retrocede, sale al vestíbulo, de allí al descansillo, y echa a correr escaleras abajo. Gregor quisiera detenerle, detallarle sus intenciones y decirle que desde ahora en adelante procurará trabajar bien y eficazmente. La madre se ha levantado y grita; se apoya en la mesa donde está la vajilla del desayuno y vuelca la cafetera, cuyo contenido comienza a derramarse por la alfombra. Con un bastón en una mano y un periódico enrollado en la otra, el padre amenaza a Gregor y le hace retroceder hacia su habitación, mientras la madre, asmática, abre una ventana para poder respirar; el viento hace flamear los visillos y revolotear por la habitación las hojas de los periódicos. Gregor no cabe de plano por el hueco de la puerta: habría que abrir la otra hoja, pero el padre, de un golpe, le hace entrar violentamente, y esto le produce una herida en el costado y en alguna de sus patas. La puerta se cierra tras él, y todo el día transcurre en un letargo. La noche se acerca; las luces de la calle iluminan el techo de la alcoba y la parte alta de los muebles, pero el resto del cuarto permanece en la oscuridad. Junto a la puerta hay un cuenco de leche azucarada en la que sobrenadan unos trocitos de pan: su alimento preferido hasta entonces. Pero ahora la leche le produce una gran repugnancia. Por las rendijas de la puerta ve luz en el cuarto de estar. Después se mete debajo del sofá y allí se queda toda la noche.



Franz Kafka

● Por la mañana, desde su escondrijo, ve entrar a la hermana, retirar el cuenco de leche y volver con un trozo de periódico extendido, en el cual hay verduras medio descompuestas, restos de la cena, pasas y almendras, pan, un trozo de queso estropeado. Cuando la hermana sale, él se abalanza a los alimentos y devora ávidamente el queso y todos los alimentos fermentados, tras de lo cual vuelve a ocultarse bajo el sofá, ahora con más dificultad, a causa del vientre abultado por la copiosa comida. Así recibía su alimento diariamente.

Por las tardes escuchaba tras la puerta las conversaciones de la familia: al faltar los ingresos de Gregor, el padre, a pesar de sus años, había entrado de conserje en un Banco; la hermana estaba de dependiente en una tienda, y la madre hacía casi todos los trabajos de la casa. ¿Qué podía hacer él ahora, en su desesperada situación? Antes había estado sosteniendo decorosamente a su familia, e incluso proporcionándoles una vida cómoda; hasta había abrigado el secreto designio de enviar en breve a su hermana Grete—que tocaba muy aceptablemente el violín—a estudiar al Conservatorio. Pero los días pasaban y todo se iba alejando de él. Al anochecer se asomaba a la ventana tras los cristales, y la Charlottenstrasse se le aparecía ya como algo gris, borroso, confuso.

Gregor, en su forma actual de insecto monstruoso, se paseaba por las paredes y por el techo, dejando en todas partes rastros de la materia pegajosa de sus patas. Conocido esto por Grete, ésta decidió despejar la habitación de muebles para facilitar los paseos de su hermano. La madre ayudaba a la joven; Gregor permanecía bajo el sofá, estrecho y angustiado, mientras sus objetos más queridos iban siendo retirados de la habitación. Para defender un cuadro que colgaba de la pared, al que tenía singular aprecio, salió de su escondite y trepó hasta él. Al verle la madre dió un grito de horror y cayó desvanecida. Gregor se sale de la habitación y corretea indeciso por el comedor. En este momento regresa el padre de la oficina, y enfurecido al verle correr suelto por las habitaciones, comienza a bombardearle con manzanas; una de ellas le alcanza en la espalda, se le incrusta allí y le produce tal dolor que pierde el sentido.

● Confinado en su habitación, que va convirtiéndose en el cuarto de los trastos inútiles y en depósito de basuras, con la manzana clavada en el dorso, cubierto de polvo, cada vez más débil porque no tiene deseos de comer y rechaza casi todos los restos que le trae la hermana, Gregor ve pasar los días tristemente. Ha perdido la idea del tiempo. Sus únicos momentos felices se los proporcionaba la contemplación desde su puerta—que ellos dejaban entreabierta a este efecto—de las veladas familiares.

Ahora hay tres huéspedes en la casa; la familia ha tomado esta decisión con el fin de aumentar los ingresos. Son tres severos y barbudos individuos. Y una noche en que Grete tocaba el violín y la escuchaban los padres y los huéspedes, Gregor, atraído irresistiblemente por la música, empuja la puerta entreabierta y se va acercando a ellos, hasta que, vistos, los huéspedes prorrumpen en un gran escándalo y abandonan la casa. Esto produce en la familia el sentimiento definitivo de que él es un estorbo. «Tenemos que procurar deshacernos de él», dice la hermana al padre. Gregor lo escucha, y de vuelta en su alcoba, comprende que debe morir. Y entre montones de basura, con la manzana podrida clavada en la espalda, sintiendo debilitarse a cada momento, pensando en su familia con emoción y amor, exhala al amanecer de aquel día su último aliento.

Este es, en breve síntesis, el argumento de «La metamorfosis». Lo que más impresiona de este relato es la fuerza extraordinaria de las emociones físicas y sentimentales de Gregor Samsa. La posibilidad de una narración fantástica ha sido totalmente excluida desde el comienzo mismo; en su lugar, Kafka parece introducirse bajo el repugnante caparazón del insecto y describirnos desde allí dentro todas sus sensaciones. La sencillez del lenguaje—sencillez no literaria, sino derivada de la frialdad y sequedad de la exposición—, la economía de los medios empleados, el alejamiento decidido de todo género de convencionalismos ni efectismos, la ausencia de toda concesión, produce una indecible angustia. Comprendemos desde las primeras líneas que bajo los detalles plásticos late una tragedia desesperada. Seguimos los sufrimientos de Gregor Samsa, comprendiendo perfectamente que se trata de un ser humano, en el que únicamente la apariencia monstruosa aisla de sus semejantes. El despertar de Gregor es, dice Herbert Tauber, un despertar del trabajo diario y de los cuidados cotidianos a una nueva consciencia de su ser. Despertar que le aleja del conmundo y que le hace sentirse solo, absolutamente solo. Aquella mañana el despertador no sonó a las cuatro; Gregor pasó por
la posibilidad de continuar su vi
mecánica e inerte, y cuando despi
ta, ya el momento aquel se ha p
dido, y todas las llamadas de lo co
diano—el despertador, los golpes
la madre primero, y luego del pad
y de la hermana en la puerta, el pr
cipal del almacén—son ya inútil
porque en él se ha presentado co
un relámpago iluminador la «co
ciencia» de su existencia.

● Gregor quiere continuar su t
bajo cotidiano, quiere atender co
antes sus obligaciones, pero está imp
sibilitado por su nueva conformació
Ahora puede subir por las paredes
por los techos; ahora no quiere l
alimentos que le placían antes; ah
ra, por la rendija de la puerta e
treabierta, se entera de las convers
ciones de sus familiares y compren
muchas cosas que antes, en su co
tinuo ajetreo de viajante, no co
prendía. Es ahora cuando él tiene
amor más profundo y más conscien
por su familia; pero es ahora pre
samente cuando la familia no co
prende este amor; ellos sólo sabe
que ya Gregor no puede proporci
narles dinero y comodidades, y sí m
lestias y terrores, y suponen que t
niéndole en aquella habitación i
munda ya han hecho bastante p
él. El ideal sería que desaparecier
que muriera, por triste que esto fues

Las cosas que le rodean se van vo
viendo confusas: la calle y las cas
de enfrente apenas son ya visibl
para él; tampoco sabe si pasan día
semanas o meses; todo se aleja y
revuelve en su recuerdo: persona
cosas, fechas, paisajes. Pero manti
ne aún el cariño por los objetos
su cuarto: el baúl, la mesa-escritori
el cuadro cuyo marco había hecho
mismo con su sierra de marqueterí
Pero en su estado, no es comprensib
para los que le rodean que Greg
desee la compañía de esos objeto
según la mentalidad de su herman
la habitación debe quedar vacía, pu
él no puede ya necesitar ni quer
baúles ni cuadros.

El alimento va siendo cada vez me
nos apetecido por Gregor; realmen
te, aunque tiene hambre, no le sati
facen los restos fermentados ya;
ansia de un alimento diferente y su
perior le obsesiona. Por eso, cuanc
oye a su hermana tocar aquella no
che el violín, se encamina lenta y de
bilmente hacia la música, aun cono
ciendo que será descubierto. Pero y
no le importa. Sólo quiere coger
Grete de la falda y tirar de ella,
llevarla a su cuarto para oírla siem
pre tocar el violín, y decirla cómo
había pensado en mandarla al Con
servatorio para que estudiase, y be
sarla. Pero la lucha con el mundo ex
terior, su inadecuación a las cond
ciones humanas de vida, han debil
tado a Gregor, hasta el punto de qu
en su cuarto, comprende que ya n
podrá moverse más, y se extingu
dulcemente, lleno de afectuosos de
seos incomprendidos.

● Si desde el punto de vista sim
bólico la representación del hombr
consciente de sí, triturado por la
condiciones exteriores y por su h
persensibilidad, resulta de una pro
fundidad y fuerza inigualadas, desd
el punto de vista estrictamente lite
rario, la metaforización plástica d
los elementos es de una originalida
única. La atmósfera neblinosa y en
loquecedora que circunda la acción
toma a veces caracteres de pavoros
alucinación. Cuando el monstruo h
salido de su cuarto, el principal re
trocede, la madre grita y cae al suel
luego se levanta y abre la ventana
la cafetera chorrea café por la alfom
bra, el viento hace volar papeles po
la habitación y un hálito helado pa
rece nimbar de muerte toda la esce
na. Con ello, Kafka mantiene el equi
librio entre realidad e irrealidad
sueño y vigilia, superficie y fondo
que, obligándonos a una continu
tensión intelectual e imaginativa, no
arrastra al torbellino angustioso de
mundo de sus novelas, donde se des
arrolla ante nuestros ojos el retabl
de la vida humana más original
más impresionante de la literatur
de nuestro siglo.

RAMON BARC

El hombre al hacerse consciente se encuentra desplazado en el mundo: he aquí el secreto de "LA METAMORFOSIS" llena de dramatismo y ternura

A Luis Trabazo

LLI, EN GALICIA, EL ALMA tiene ıorada y su guarida: morada para mor, guarida para la muerte. Evonos su paisaje, delator encubierto alma. La lluvia es una congoja del que se derrama sobre la tierra Santiago, y el Miño se nos aparece o un grito tierno y quieto que ızando aldeas llega hasta conmo- con su presencia a Lugo, ciudad asible y amurallada y, al aproxi- se a Túy, se transforma en melo- suave y serena, espejo tranquilo a reflexión. Habitan sus valles dul- ıs escondidas y suavidades secre- historias de amor y de locuras ın escritas en las piedras de sus ıinos. Brumas matinales despier- la presencia de veleros hundidos la memoria de viejos pescadores, fuman sus pipas mirando el mar ierto.

ste paisaje habla el lenguaje den- apretado del alma y es sobre esta e firme que se asienta la poesía lí- gallega, desde Payo Gómez Cha- hasta el grave poeta Lorenzo Va- que comentaremos. El alma es rigen, la fuente de esta poesía bro- a de una esencial intimidad del nbre, de este abismo seguro e in- movible que no sufre las variacio- históricas del juego de la inteli- ıcia. Diremos, pues, que la poesía llega afinca su raíz en el alma y no el espíritu que, por el contrario, enador y arquitecto, construye una esía sabia, culta, elaborada, muchas es sin ese acento único que pide ın Ramón Jiménez, como testimo- del yo profundo del poeta.

Una poesía espiritual, privada, de ntes oscuras de energía íntima, se ota en artesanía, alquimia verbal, añilería y encanto formal de soni- s y colores. Ostentar una base fir- y fija quiere decir que se ha edifi- do una poesía fundamental, tal la esía gallega que se halla fundada este canto lírico del alma, porque del alma que mana el lirismo de rtas almas que siempre tiemblan y cilan en su decisión de ser. De esta seguridad anímica nace la ternura a melancolía, la conciencia dramá- a del desamparo, la soledad que se fre a toda hora, buscándose la com- ñía del amigo o del amor. Ya en canciones galaico-portuguesas en- ntramos canciones de amigo o can- nes de romería, donde junto al ver- césped brota plañidera la confe- n de soledad;

Ay flores, ay flores do verde pino
sabedes novas do meu amigo?
Deus, e, hu é?
Ay Flores, ay flores do verde ramo
sabedes novas do meu amado?
y Deus, e hu é?

Así, a través de los siglos, resuena eterna canción del hombre, cantiga llega de soledad y amor. Cantares amigo, de amistad, para abroque- rse contra la invencible melancolía la soledad originaria.

LOS SERES QUE TIENEN alma, iento o vida, solamente pueden des- nsar en una tierra afín, que sea orada del alma. Así, Galicia, acoge dolor de las almas en pena, saudo- s, solitarias o nostálgicas que es ico, uno, el nombre de la sed de nor. Por ello se hace difícil, después haber nacido en esta tierra, salir ella; pero, en el fondo, se la lleva ntro a través de los caminos del undo y del mar, deseando volver, ra allí recogerse, concentrarse y orir. Mas, sin duda, es trágico vivir parado de esta tierra donde el alma bita. «Scheiden ist Tod», decía Goe- e. Separación es muerte, o sea, so- dad es nostalgia, saudade, peregri- aje infinito. Semejante al dolor cós- ico germánico es el sentimiento de udade galaico-portugués, ya que enten ambos la soledad como desga- amiento y separación del alma y de bandono en el cosmos. La saudade, ás que reflejo de un limitado y ter- apego a la tierra nativa, significa misión total y reverente al alma, a uien se adora como la belleza del undo. «Schönheit der Welt», decía ölderlin. La soledad es queja o bús- ueda a través del recuerdo, de los os que tienen alma, de los valles se- retos habitados en otros tiempos, de n mundo con alma. Esta nostalgia alaico-portugués, en el fondo, no es egional, sino universal, manifiesta una apetencia o querencia de alma cósmica. Así, nacido del alma, quiere volverse a ella y la busca en las brumas de los mares. Vivir es encontrar almas. Por consiguiente, el amor viene a ser como el refugio, el albergue final en la morada de otra alma. Allí descansan de su peregrinaje, apaciguan el dolor de una búsqueda angustiosa y duermen quietos e inmóviles en la eternidad del alma enamorada. Así, pues, el gallego, cuando ama, es como si descansase, abandonando el fardo de sus tristezas y como si volviese a encontrar la madre acunadora, brezadora del dolor de vivir. Tal vez para huir del dolor, astutamente estas almas saudosas, peregrinas, buscaron el amor. ¿Acaso no aman, a través de la mujer madre, a la tierra Madre, morada del alma? Nunca hemos visto más unido que en el pueblo gallego el sentimiento del amor y de la muerte. Este fanático instinto del gallego lo explica Novoa Santos, porque morirse, para él, significa regresar a la tierra nativa donde esconderse, acogiéndose en una tierra Madre dulce y acariciadora, acunadora de la infancia eterna de la Humanidad. Aquí viene a morir junto a su aldea nativa, cerca de su río maternal, exactamente como el amante solitario se refugia en la paz de un corazón que se ha compadecido de su soledad.

Vemos, pues, la razón de nuestros dichos: que la muerte tiene en Galicia su guarida y, como el lobo, aulla en el alba fría. Oculta en la tierra, enmascarada de alma, llama al eterno reposo, seduciendo a los vivientes, invitándoles al humilde sosiego. Y se corre el peligro de quedarse en la inercia, en el quieto estar inmóvil, sin acción. ¡Son tantos los encantos de la suavidad cósmica! También se puede vivir muerto en la irrealidad brumosa del alma y del ensueño. ¡Son tantos los encantos de la suavidad cósmica!

ES INDUDABLE QUE LA POESIA encuentra en esta tierra la simiente de la originalidad, una raíz viva y fecunda. "Lo que en el hombre es propiamente creador y poderoso no es lo que llamamos espíritu (dice Scheler), sino las oscuras y subconscientes potencias impulsivas del alma". Así, el poeta gallego, ingenuo y primitivo como su alma, confiesa que está solo desde el origen, que se halla perdido en el mundo y separado desde que comienza a existir, es decir, arrojado, como se diría actualmente, a la existencia. Canta porque le duele este aislamiento, hallarse vestido de la nada, de su pobreza originaria. Y sueña cantando porque tiene morriña de la integración original, cuando su alma se hallaba sumergida en el Alma del Mundo. Tal vez el recuerdo de esta unidad primitiva sea la causa de su secreta inquietud y de su queja lírica. Por esta razón canta el amor, supremo consuelo que le hará olvidar su soledad. Una auténtica poesía lírica es siempre amorosa. Poesía amorosa, erótica, ontológica, que se nutre de la raíz del ser, que se crea desde el fondo del yo profundo y que puede vacilar en la propia aparición de su aspecto exterior, pero que ostenta siempre la firmeza sólida del ser que la sustenta. Poesía lírica que celebra el dolor del amor más bien que el gozoso descubrimiento del amor mismo, más melancólica que triunfal, más penosa que dichosa:

«coita de amor me faz escaecer
a muy gran coita do mar, e teer
pol-a maior de cantas son
coita de amor a quen a Deus quer
[dar.»

¿Por qué esta inclinación de la poesía gallega al dolor? Porque el alma no cabe dentro de sí misma o no puede contenerla el corazón y se disuelve en la tierra entera y palpita en el tosco corazón de la montaña, se esconde en los valles silenciosos y habita los ríos llenándoles de rumores, y enriquece las brumas esparciéndolas en el amanecer, y enciende de claros la aurora. Para el gallego la tierra es alma, el Universo entero es su alma. Y al no poder reunir estos trozos dispersos de sí mismo canta la dicha de esta disolución suya, de esta particularización de su ser destinado a la unidad, feliz de reconocerse en todas partes, de sentirse afín al cosmos viviente. Así no hay trozo de su tierra donde el poeta no se encuentre representado, encarnado y hasta cada huella del camino, cada hoja de árbol tiene un sabor de presencia infinita en la poesía gallega:

«E ti, campana de Anllons,
Que vagamente tocando,
Derramas nos corazons,
Un balsamo triste e brando,
De pasadas ilusións.

Cuando sueña Pondal en estos versos con lugares vividos, o Rosalía de Castro canta el recuerdo:

«¡Padrón!... ¡Padrón!...
Santa María... Lestrove...
¡Adiós! ¡Adiós!»

llevan a presencia objetiva la tierra invisible y la nombran directamente. Este nombrar las cosas y los objetos, por más nimios que sean, los fundan los poetas, eternizándolos, al revivirlos. Así se puede decir que Pondal y Rosalía han creado una imagen poética de Galicia. "Todo lo que permanece, los poetas lo fundan" (Hölderlin). La palabra poética crea las cosas que existen y subsisten. Galicia vivía olvidada desde hacía siglos, y fué preciso nombrarla para que existiese y despertase. Los poetas la nombraron para que tuviese una existencia perenne. Puede ser discutible esta imagen que Pondal y Rosalía crearon de Galicia, pero es indudable que aun pervive en la conciencia colectiva. La palabra evocadora termina por ser esencial, recreadora.

ESTOS POETAS SINTIERON la inevitable, trágica separación de la totalidad viviente con tremenda congoja, y como consuelo para consolarse de esta soledad, se sumergieron dentro de sí mismos, buscando la estrella perdida de su unidad originaria. Y se pierden muchas veces en el laberinto de sus propias tinieblas íntimas, sin acertar con la unidad del origen. Se confiesan, se expresan y, algunas veces, ofrecen una imagen exacta, aunque aparencial de sí mismos:

«Que barba non cuidada!
Que pálida color!
Que vestido que longa
Noncuranza afeóu!
... ...
Parece un pino leixado do vento,
Parece botado do mar de Niños.»

PONDAL

Finalmente, se extraviaron dentro de su alma, como si ésta fuese un paisaje.

Es indudable que el poeta lírico galaico-portugués no puede olvidarse nunca de sí mismo, aunque se disuelva y no se encuentre, pues late allí, en las sombras de su temblor sentimental el meollo de su ser. El poeta gallego se testimonia y se presenta, no se esconde ni disimula, aspira a ser él mismo, aunque no lo logre, y vive asomado al abismo de su realidad humana. ¿Cómo se ofrece en poemas esta verdad íntima? Esforzándose en agrupar dramáticamente, a través de su alma-paisaje, las partículas sueltas de sí mismo. Se nos aparece líricamente en tentativa o conato permanente de unificación, ya que la intensidad de su alma tiende a derramarse, a desparramarse en boscaje lírico, a expandirse en una multiplicidad constante. Es por exceso de alma que se hace difícil encontrar su ser. El alma oculta lo que uno es porque se inclina a disolverse en confesión. Y resulta muy significativo que los trozos más auténticos de la poesía gallega sean estados efímeros, anotaciones fugaces, a veces ricas, de sorprendentes descubrimientos. El alma varía o cambia, nunca está quieta. Este único exclusivo personaje de la poesía gallega se expresa en monólogo lírico. La confesión sentimental de Rosalía de Castro y Pondal se manifiesta como una disolución confidencial y

(Pasa a la página siguiente.)



(Viene de la página anterior.)

subjetiva de la intimidad poética. El alma se halla particularizada en sí misma o entregada a la efusión lírica del paisaje y de la remembranza. El amor universal a la tierra Madre se vierte en ternura local a la tierra nativa, a sus rincones más secretos, a sus encantos más dulces. Realizan una exploración lírico-geográfica sorprendente, de bellos hallazgos. Estas limitaciones regionales llegaron a empañar los dones líricos más auténticos. Pero aun subsisten radiantes de perenne valor las confidencias sentimentales y líricas de los poetas gallegos.

ESTA DISOLUCION DEL ALMA por exceso de presencia, el tono plañidero y quejumbroso de estos poetas, produjo, con el correr de los tiempos, tempestades de indignación intelectual. Se encontró que el alma se hallaba prisionera de la domesticidad más ruin. La temporalidad anímica, esta historia circunstanciada y mutación viva condujo a la inmovilidad estrellada, al cielo platónico de una nueva poesía gallega. Olvido de sí mismo, repudio a la confidencia, castidad y pudor del alma son sus signos inmediatos. Olvido que no es fuga de sí mismo. El alma está siempre presente, aunque no se la nombre, en los poemas de Manuel Antonio, Rafael Dieste, Alvaro Cunqueiro. Siempre hay un vuelo:

...vuela un pajarillo
que de aquello no sabe
y, repentino, suelta
la brisa entre los árboles.

"Este pajarillo que no sabe lo que hace, da respiración al cielo platónico" (Eduardo Dieste), anima el angelismo lírico de esta poesía. Poesía, algunas veces, de juego intelectual, de rigor lógico, de exactitud verbal y rítmica, de extraños hallazgos. Pero no se logra escamotear al alma, escondida siempre en la poesía gallega. Poesía que buscó la gravedad de la imagen, ser ella misma el alma, encontrar su persistencia, su origen. Poesía pensativa, buscadora de ritmos, de la gravedad del ser, de su inocencia. Inocente o inteligente, esta poesía que buscando al ser, éste se le oscurece.

★ LORENZO VARELA

Lorenzo Varela asoma en este libro, "LONXE", señalando un rumbo cierto a la poesía gallega. Es un poeta concentrado, desde siempre, sobre el fondo de la realidad humana. Desde "TORRES DE AMOR", donde aparece un significativo y hermoso canto a la Madre, a la madre Tierra, a la mujer madre, a la ternura universal, hasta este su último libro, "LONXE", donde revela al alma que ha encontrado su origen, que es ella misma, siempre presente y sostenida en su eternidad, que se reposa y ya no desespera con queja antigua buscando líricamente reunir los trozos dispersos de sí misma. Poesía la suya brotada de la entraña del ser, robusta y sin desmayos, porque el alma, finalmente, descansa en el tiempo lírico, se reconoce idéntica a través de sus variaciones.

"LONXE" es el poema de la ausencia, porque Lorenzo Varela vive, desde hace años, en Buenos Aires, en la grandiosa ciudad americana, donde se arriesga a perder el alma. Separado de Galicia, del alma universal, no llora esta ausencia cuando dice:

«E vou, lonxe de vós, inda mais lonxe,
pra vos lembrar millor, mais doce-
[mente,
o mesmo cun pandeiro que caíra,
baixara dando tumbos
dende o berce do monte alboreado
ao cadaleito, xa sin fin, da mar:
Lonxe de vó, inda mais lonxe, Lonxe.
[Lonxe.»

sino que pide más lejanía para traer la presencia, dentro de sí, de su Galicia inmemorial, la aleja voluntariamente, "mais lonxe inda mais lonxe", para rememorarla, representarse vivamente "meus peixes, miñas froles", la tierra viva. Así, este magnífico poema podría llamarse, más bien que ausencia, poemas de la presencia y de la constancia. No se acoje Lorenzo Varela a la reminiscencia, como otros poetas gallegos, para disolverse en la bruma del recuerdo, sino para existir profundamente, sabiendo que existir significa volver al origen, a la Tierra única y maternal. Y canta a Galicia porque allí tiene su alma las raíces primeras. Su imagen de Galicia es trascendente, universalizada por su conciencia luminosa. Canta, no para volver, sino para regresar a sí mismo, meterse en el hondón de su alma y crearse su yo, para afirmar su existencia. Canta la tierra nativa por fidelidad a sí mismo, que se esfuerza continuamente en ser. Así, a través de este poema, aparece palpitante de fuerza y de vigor, de temple, su yo firme ya creado:

«Dourados peixes, froles amarelas:
lonxe de vós, ¿ónde deixar os osos,
ónde deixar a morte que vos debo?

Quiere descansar de esta lucha continua y de esta tensión ardorosa junto a un alma viva, reposante y sosegadora:

«...¿Onde me agarderedes, compañei-
[ros?
¡Xa veu o tempo de que as froles fa-
[len,
xa veu o tempo de que os peixes di-
[gan!

ASI COMO LONXE, ES EL POEMA de la separación, de la ausencia, de la saudade creadora y catalizadora del yo más íntimo, el Dolmen aparece como la imagen de la eternidad viva, ejemplo de la constancia:

«...pedra dos tempos sin tempo,
pedra dun ollar sin ollos.»

Sabemos que el dolmen es la piedra céltica, por consiguiente, imagen de lo primitivo, de la antigüedad pura, del ayer que se repite en un hoy, de la originalidad absoluta de los tiempos sin tiempo. El dolmen refleja plásticamente la imagen del ser que se ha encontrado a sí mismo. Finalmente la poesía ya no sueña consigo misma, se ha encontrado, descansa, reposa:

«E sagrado o teu silenzo:
Ao pé de ti fala a choiva,
sobor de ti canta o vento
e dentro de ti, ti escoitas.»

Inconmovible, ajeno, goza de la calma idéntica del ser parmenidiano, y así el Dolmen es la inmortalidad, ya no cambia, no puede cambiarse, variarse a través de sus mutaciones. Pero no es mera presencia objetiva, piedra sólida, pues asoman vuelos, estrellas, cuando se le contempla poéticamente:

«Si voaras, si tiveras
estrelados aguiares.
Si te romperas, penedo,
e deras a luz que sabes.»

"La luz que sabes" es la llama oculta del ser perenne, de una subjetividad que ya no se angustia, porque conoce la calma. Cantar como Lorenzo Varela al Dolmen, con su acento seguro y patético, pero sereno, significa hallar el secreto oculto, sorprender el misterio íntimo, la luz escondida de esta pétrea inmovilidad, descubrir "la centella inmóvel da terra". El Dolmen no es sólo resplandor fugaz, sino imagen de la permanencia humana:

«...ten xeito ialma de home
cun día quixo nascer».

Ha recorrido un largo camino Lorenzo Varela, desde su primer libro, "TORRES DE AMOR", donde el alma se expande líricamente con un temblor oscuro, hasta este libro "LONXE" consistente y sólido, duro y recio. Su poesía no se desmiente a sí misma; como toda la lírica gallega, mantiénese fiel al alma, a sus orígenes ciertos y obedece a los impulsos y potencias oscuras de la intimidad anímica:

«¿Quén son eu, quén me trouxo,
quén me ten de levar?
Lonxe quedou o muiño
tamén lonxe o piñeiral».

LOS ACENTOS TEMBLOROSOS y vivos de la tradicional poesía gallega, resuenan en estos versos, arrancados de la zona más penumbrosa de la nostalgia. En su poesía asoman los signos y los símbolos de una naturaleza universalizada, animada interiormente al sentírsela desde la entraña, uniéndose misteriosamente por nexos sutiles:

«¿Qué pensan xunto ao rio?
... ...teñen
cor de nube caida?
... ...
... ... semella qué respiran
os pulmós palpitantes dos astros?
... ...
os bois son deuses cegos
... ...»

Por primera vez, alejándose de la tradicional poesía gallega de la soledad, Lorenzo Varela participa del destino humano, no se halla aislado ni perdido en el universo viviente. Siente la unidad de los seres humanos, participa de una comunión viva de los hombres. Sabe que el Uno platónico no es el individuo trágico, sino la unidad humana, que el uno es el Todo y ha luchado por crearse esta nueva realidad histórica. Así expresa este abrazo universal de los seres, cuando dice:

«¡Tan doce era a xuntanza miña e
[vosa
de todos nós co mundo!
Faciamos un feixe de campos e de es-
[trelas
... ...
Quedéi eiquí, lonxe das vosas som-
[bras.»

Con este canto a la unidad humana, con esta celebración de que el mundo tiene un fin último, con este canto de fe y de esperanza, termina este maduro y magnífico libro de Lorenzo Varela, que ilustra unos magníficos dibujos, en madera, del gran pintor gallego Luis Seoane.

CARLOS GURMENDEZ

GIOVANNI PAPINI

El "Escándalo"

Es posible que, con la desaparición de las generaciones que hunden sus raíces en los últimos decenios del siglo XIX, estos hombres a la manera de Papini, que tanto brillaron en la escena europea, sean borrados por un largo período, en espera de una revisión definitiva de la lista de honor que formaron sus coetáneos. No porque el discurso de la historia venga a demostrar que nadaron a favor o en contra de la corriente, sino porque el lastre de lo actual no trascendido pesa excesivamente en ellos. Y de aquí el escándalo que los acompañó siempre. Escándalo de Papini; escándalo de Unamuno; escándalo de...

Todos ellos están representados en el irlandés Killslove que habla a Gob—Papini hablando a Papini, Papini escuchando a Papini—sobre el absurdo de la historia contada, siguiendo el hilo de los aconteceres a partir del primer día registrado en la memoria de los hombres.

La característica de Papini, como la de sus afines, es el cambio brusco propio de los caracteres dobles. En una vida más larga—si la vida lo fuese—, Papini acaso nos hubiera sorprendido con la vuelta a su desesperación primera, cuando, despues de escribir «Palabras y Sangre», «Masculinidad», «Bufonadas», «Carducci», «Testimonios», etc., publicó la serie de libros que se resumen en «Hombre acabado»—«Memorias», «La vida de Nadie», «La otra mitad»—con su afirmación atea y anticristiana. Y de pronto, «Historia de Cristo». Papini, aquí, presenta, por vía poética, la otra faz de su doble personalidad.

En Papini no hay envés ni revés. Cuando se habla de sus dos épocas, como cuando se dice que le falla la erudición escrituraria o la formación teológica se acierta en la apreciación objetiva y se yerra en la interpretación por falta de referencia al elemento personal. Se olvida que en estos hombres la capacidad filosófica es nula, tanto como la del manejo técnico y crítico de los documentos.

Sin la genialidad literaria, poco o nada valioso encontraríamos en sus libros geniales. La duplicidad del carácter oscila entre la blasfemia y la oración. Es un anarquista puro, sin ortodoxia de ningún género. Ni siquiera la mínima ortodoxia de la congruencia; ni siquiera una ortodoxia emocional. La Teofanía absoluta que es el cristianismo, Papini la construye desde sí y para sí. Tiene por fuerza que caer en heterodoxia y rozar la herejía o precipitarse en ella, como en «El Diablo», por ejemplo, y en la misma «Historia de Cristo», también en «Gog» y en el «Libro negro».

En un sentido muy estricto, Papini es un espíritu religioso que se hubiese encontrado satisfecho con los profetas del Antiguo Testamento o los cristianos primitivos, moviéndose libremente entre los relámpagos de su inspiración... Su ciencia no es búsqueda y hallazgo de la verdad, sino posesión primaria de la verdad. No tiene, por tanto, un sistema de ideas, sino de creencias.

Desde su sistema de creencias, Papini se enfrenta con el Universo entero, adquiriendo ese gigantismo, esa desmesura que lo lleva a la negación nihilista y a la afirmación salvadora incluso del Demonio. Así produce escándalo constantemente dentro y fuera de su casa. Papini creía en Dios y en Cristo Hijo de Dios, y amaba a Dios y a su Hijo. Se confesaba fiel de la Iglesia Católica, y lo era decididamente. Pero su fidelidad no la entendía como una sumisión absoluta a los dogmas. Para ser un fiel sumiso, habida cuenta de su personalidad, le faltaba, no formación escrituraria o teológica, sino haber aceptado la disciplina católica por vía discursiva y lógica no arrastrado por el ímpetu de su torrente poético.

Literato genial, su obra quizá sea de temática no literaria en cuanto a la intención se refiere. Si es así, caerá pronto en el olvido. Su amor no llega al misticismo. Su herejía no va más allá de una actitud de *enfant terrible*. Su ateísmo no comporta ninguna originalidad.

Sin embargo, dentro de la época en que ha vivido, Papini testifica estados de ánimo colectivos muy propios de los períodos históricos de doble carácter, a los que la perspectiva del futuro parece desarticulada con el pasado.

A los hombres de la estirpe de Papini correspondía, ante la duplicidad, el papel de resonadores.

P. D.

EMIOS LITERARIOS FRANCIA ★

Academia Francesa ha concedido año su Gran Premio de Literatura nri Clouard, y a Paul Guth su Pre- de Novela.

gran obra de Henri Clouard, naci- n 1885, es su «Histoire de la littéra- française du symbolisme à nos s», en dos tomos, publicados en 1947 949, en los que ordena y resume sfuerzo literario de los cincuenta nos años, de 1885 a 1940. Primera- te había publicado un «Essai sur oésie française moderne», editando a nier, Maurice Guerin, Gerard de Ner-

ul Guth, ex profesor, que ha aban- ido la enseñanza por el periodismo, a dado a conocer por una serie de traits», en los que critica a los des hombres de hoy día, tanto a «cuarenta» como a los demás. Paul n se ha entregado después a «rela- » él mismo.

Premio de los Críticos fué atri- o a Michel Leiris, por su libro auto- ráfico «Fourbis».

1924 a 1929, Michel Leiris partici- activamente en el movimiento sur- sta. Mucho más tarde, publicó, en camino, «Glossaire j'y serre mes glo- (1939), «Haut Mal» (1943) y «Au- » (1946). Ensayista, consagró sus es- os a sus amigos Raymond Roussel, sso, Masson, Miró y Giacometti, y icó «Miroir de la tauromachie».

ichel Leíris es actualmente etnógrafo.

CE POETAS ESPAÑOLES

Revista de la Universidad de An- uía, *de Medellín, Colombia, corres- diente al primer trimestre de 1956, ublica una antología de doce nuevos as españoles, a la que preceden unas s de Mariano Roldán.*

os poetas novísimos, si bien tratan specíficamente humano (¿podría ser otra forma?), lo hacen de manera contenida, más remansada en sí na, sin grito ni desmelenamiento». enjuicia el autor de la nota la nueva ía, a lo que añade unas preguntas rtunas:

Qué significa ese odio general por steticismo, por los trucos de lengua- oor la falsedad, ese deseo de auten- lad creadora, de honestidad en el r, de no exhibición de hallazgos, sen- por los más? ¿Y esa angustia por ña como razón de vida? ¿Y ese sen- nuevo de la tradición? ¿Y esa pre- bación metafísica aguantada por en- de cualesquiera creencias hereda- Se me dirá que no es nada nuevo. sí puede serlo la forma de sentirlo ntarlo. En ello creo que habría que ar su singularidad.

ra otras generaciones tal vez fueran as ni mejores ni peores que otros. nosotros, la necesidad biológica- te sentida.»

gue la breve antología, formada con nas de José M. Caballero Bonald, e Ferrán, José A. Valente, Antonio ciano, Julio Mariscal, Vicente Nú- José Luis Tejada, Jesús López Pa- o, José L. Martín Descalzo, Carlos ciano, Pilar Paz Pasamar y Claudio ríguez.

ANTOLOGIA *olvidada*

Emiliano Ramírez Angel

A principios de siglo, por el año de 1907, empezaron a cubrirse los quioscos, donde se vendían diarios y revistas, de publicaciones periódicas, cuyos textos eran, ya novelas cortas, ya cuentos de cierta extensión. Primero apareció una, titulada "El Cuento Semanal", que tuvo muy buena acogida, y luego, sucesivamente, otras y otras: "Los Contemporáneos", "La Novela de Bolsillo", "La Novela nocturna", "El cuento galante"... ¡Qué sé yo! La lista es interminable. Algunas de dichas publicaciones estaban bien presentadas, con cubiertas decorativas y dibujos bastante buenos que ilustraban los textos. Costaban poco: veinte, treinta, cuarenta céntimos. Una de ellas valía una perra chica.

Publicaban lo mismo trabajos de autores ya conocidos y de edad avanzada, que de desconocidos y apenas entrados en la primera juventud. Carlos Luis de Cuenca, por ejemplo, que nace el año de 1849, alterna en "El Cuento Semanal" con Andrés González Blanco, que tiene diecinueve años en 1907, cuando da a luz su primera novela. Vemos colaborando en "Los Contemporáneos" a Francisco Fernández Villegas, crítico teatral de los tiempos de Cánovas, y a Diego San José; a Pablo Parellada (Melitón González) y a Prudencio Canitrot. Daban también obras de literatos famosos. Al lado de los noveles figuraban maestros de la literatura: Unamuno, Benavente, etc.

El ilustre escritor don Federico Carlos Sáinz de Robles, en el "Estudio preliminar" con que encabezaba la antología que formó con novelas sacadas de las publicaciones a que me refiero, llama a los escritores que entonces se dieron a conocer la Promoción de "El Cuento Semanal". La frase nos trae a la mente ideas de administración y burocracia, pero es acertada.

Tienen todos ellos, en efecto —salvo alguno de señera personalidad (1)—, una nota en común que les presta el aire de promoción literaria. Pero de una promoción, a mi humilde entender, muy rara. No sé cómo expresarme: de una promoción de signo negativo, para servirme de un término de las matemáticas.

La mayoría de ellos era inteligente y culta. Estaban los más al cabo de lo último que en la novela se llevaba; escribían bien, sabían de cosas de estilo. Con todo —lo digo con miedo porque carezco de autoridad para decirlo—, no crearon nada. Dejaron, a mi parecer, una obra literaria hecha, por decirlo así, de saldos y retales de otras literaturas. De saldos y retales de Galdós, de doña Emilia Pardo Bazán, de Leopoldo Alas, de Marcel Prevost, Daudet, Huysmans, la Rachilde, D'Annunzio, etc. Uno escribe novelas de misas negras y perversiones medulares; otro narra el despertar de unas adolescentes a la vida erótica y las cosas a que se atreven; éste estudia el proceso de la pasión amorosa en una provinciana mal casada. Hay quien con sobrantes de Galdós compone una novela en la que quiere retratar la clase media madrileña, y quien lo hace con las lascivias descritas en la literatura francesa llamada de "boulevard".

Tenían talento; pero les faltó originalidad. No supieron ver lo que llevaban dentro de sí, ni observar la vida en torno.

Todo lo relativo a la creación literaria es un misterio. Ignora uno el por qué determinadas personas escriben bien y crean, y otras, aun siendo instruídas, cultas y conocedoras del idioma propio y de lenguas extranjeras, no dejan sino obras mediocres.

A la promoción de "El Cuento Semanal" perteneció Emilio Ramírez Angel. He releído hace poco tiempo cuatro novelas suyas: "Al borde de la vida", "De corazón a corazón", "Historia sin desenlace" y "La primavera y la política". Excepto la última, que es una estampa del Madrid de 1911, bastante bien lograda, me costó algún trabajo leerlas. Quizá haya en ellas sobra de sentimentalismo, una que otra puerilidad, incongruencias en el desarrollo de la novela y en los caracteres de los personajes; sobra, también de sutilezas y alambicamientos.

"Al borde de la vida" y "De corazón a corazón" aspiran a la categoría de novelas psicológicas. En "Al borde de la vida", Ramírez Angel quiere analizar los pensamientos y emociones de una mujer de treinta años que se encuentra colocada en la alternativa de casarse con un hombre rudo y de clase inferior a la suya o de quedarse soltera toda la vida. La protagonista se casa con el zafio, que descubre luego ser un borracho perdido. Decepcionada e insatisfecha, toma un amante. El marido la sorprende en flagrante delito de adulterio, y Ramírez Angel la hace morir con su amor asfixiada en una estufa de jardín por las emanaciones deletéreas de rosas, claveles, tulipanes, magnolias, etc.

"De corazón a corazón" es estudio también del alma femenina. La acción novelesca pasa en la capital de una provincia próxima a Madrid, que, por los pormenores descriptivos, podía ser Toledo, Segovia o Avila. Una muchacha quiere a un joven calavera y desenvuelto de palabra y acciones, y es al mismo tiempo amada por otro joven, éste serio y formal. El objeto de sus fatigas le corresponde; pero se le marcha. Se va a Madrid en busca de un empleo. La enamorada queda sumida en negras melancolías. Confiesa a su madre las cuitas de su corazón. Esta, que en su juventud había pasado por semejantes tribulaciones, le aconseja, en una escena de lloriqueos, que se case con el chico formal. Ya le cobrará cariño, viene a decirle; tampoco ella al principio quería a su marido, y, con el tiempo, ha ido acostumbrándose a quererle.

"Historia sin desenlace" no es exactamente una novela psicológica, pero anda cerca de serlo. Ahora se trata de los ensueños de un cincuentón viudo, aburrido y ocioso, pues dispone de un capitalito cuya renta le permite pagar la pensión de una casa de huéspedes acomodada y viajar de vez en cuando. Al novelista se le ocurre la idea peregrina de que el viudo cincuentón establezca una correspondencia amorosa con una dama desconocida y triste, sirviéndose para ello de las paredes encaladas de los claustros catedralicios, monasterios, cementerios y otros lugares parecidos. A pesar de sus ajetreos de ciudad histórica en ciudad histórica, no logra el enamorado viudo dar con la dama de sus pensamientos. Al fin la sorprende escribiendo en la pared de una de las sacramentales de Madrid. Es ella, sin duda, se dice a sí mismo. Pero no se atreve a presentarse y declararle su pasión. ¡Es tan viejo y ella tan jovencita!

Ramírez Angel nació el año de 1883, y murió el 1928. Fué muy leído del público y apreciado en algunos medios literarios. En 1924 ganó el "Premio Mariano de Cavia", y tres años después la Academia Española le concedió el "Premio Chirel".

JUAN MENENDEZ ARRANZ

(1) No creo que deban incluirse en la promoción de "El Cuento Semanal" estos escritores, algunos de los cuales viven y siguen escribiendo en diarios y revistas para bien de las letras.

PREMIOS

CIRCULO ARTESANOS DE SANLUCAR

Este centro de Sanlúcar de Barrameda ha convocado un concurso poético y literario, sobre tres temas, con motivo de las fiestas en honor de la Virgen de la Caridad, patrona de la ciudad.

El plazo de admisión de los trabajos termina el 30 de agosto. Para informes dirigirse al señor Secretario del Círculo de Artesanos de Sanlúcar de Barrameda.

PREMIO SANTIAGO RUSIÑOL PARA NOVELA HUMORISTICA

Como homenaje al gran artista y fino hombre de humor que fué Santiago Rusiñol, se ha creado, merced a generosos donativos, un premio único, dotado con 15.000 pesetas, para novela humorística en lengua catalana.

Los originales deberán presentarse en doble ejemplar; extensión mínima 200 páginas de formato habitual; el plazo de admisión termina el 31 de octubre de este año. Las bases completas pueden solicitarse a la Editorial Selecta, Ronda de San Pedro, 3, Barcelona.

EL PREMIO LEOPOLDO ALAS

Las razones que llevaron a los fundadores del «Premio Leopoldo Alas» a instituir esta recompensa literaria no pueden ser más valederas y aun diríamos más exactas en su expresión. Es verdad: los escritores no escriben cuentos porque el editor no suele aceptarlos, pues supone que no encontrará lectores. Pero los lectores quizá existen, y si no existen es porque no se escriben cuentos. Se trata de romper el círculo vicioso.

A este fin, se abre un concurso para premiar un «libro» de cuentos literarios, al que podrán acudir escritores españoles, americanos y filipinos. La colección de cuentos deberá reunir ciento cincuenta páginas. Los originales deberán ser inéditos. Dirección para el envío: *«Premio Leopoldo Alas», Paseo de Gracia* 98, 1.º, *Barcelona*, en dos ejemplares. Fecha tope para la admisión de los textos, el 15 de diciembre de 1956. El premio consistirá en cinco mil pesetas y la edición de los cuentos premiados, más la posibilidad de que alguna de las narraciones sea seleccionada para entrar en un volumen antológico. Son fundadores de este premio el doctor Martín Garriga, doctor Manuel Carreras, don Esteban Padrós y don Enrique Badosa.

PREMIOS DE AEDOS

El 31 de octubre próximo termina el plazo para la presentación de los originales del Premio de Biografía «Aedos», que mantiene, desde hace años, esta editora barcelonesa.

El premio es de veinticinco mil pesetas.

Está igualmente abierto el concurso para el Premio de Biografía «Aedos» en lengua catalana, en las mismas condiciones y por la misma editorial. (Consejo de Ciento, 391. Barcelona.)

PREMIOS EDITORIAL SELECTA

Esta Empresa editorial tiene abierto su concurso para los premios "Víctor Catalá", de 10.000 pesetas, para narraciones cortas en catalán, cuya fecha de cierre es el 31 de octubre.

Este año se convoca, por primera vez, el premio de ensayos "Josef Yxart", para obras eruditas y de tesis, con espíritu de divulgación y cierre, asimismo, el 31 de octubre.

Los originales deberán dirigirse a Editorial Selecta, Ronda de San Pedro, 3, Barcelona.

Aymá, S. L., editores, con Editorial Selecta (Ronda de San Pedro, 3. Barcelona), han abierto este año, como los anteriores, su concurso para novelas en catalán. El premio está dotado con 30.000 pesetas. La fecha tope es la del 31 de octubre, para la presentación de originales.

los NOVELISTAS

ELENA QUIROGA

Desde "Viento del Norte", Premio "Nadal" del 50 (no me ha sido posible conocer "La soledad sonora", libro primerizo; pero no creo que importe demasiado para el balance de su producción) hasta "La careta", su novela más reciente, Elena Quiroga ha recorrido una distancia tan larga, que los extremos del trayecto bien podrían atribuirse a dos escritores distintos.

A propósito de "Viento del Norte", creo que algunos críticos trajeron a cuento el nombre de la Pardo Bazán, con el fin de buscarle un precedente. A mí me importa poco este dato. Después de afirmar que el libro de Elena Quiroga me parece tan bueno, si se quiere, como cualquiera de las novelas de la condesa gallega, debo apresurarme a confesar que si Elena Quiroga hubiese **insistido** en "Viento del Norte", mi atención para con su obra se hubiera cerrado... Y no por el parecido, ni los antecedentes, ni la influencia de la condesa, si es que existen, sino porque es el libro en sí, con todas sus cualidades innegables, lo que me parece una antigualla.

Creo que la novela regional tuvo —y muy justificada dentro de la historia del género— su época óptima, pero también que su lugar hace ya tiempo que está en el panteón de los muertos... Y nadie sospeche que me pirro por la novela de los "mundos cosmopolitas"; sé bien que el último rincón puede ser escenario de un libro inmenso, y que a cualquier humilde mortal le está permitido convertirse en "protagonista". Si faltasen miles de ejemplos, ahí está Don Quijote viviendo su aventura por los caminos de la Mancha.

Lo que quiero decir es que me parece un esfuerzo vano ese de pintar a estas alturas cuadritos de costumbres con "sabor local", y afanarse por reproducir con pelos y señales, sin que se escape coma, toda la cháchara —y para postres, en gallego— de cada habitante del país, con sus timitos peculiarísimos. Elena Quiroga comenzaba así, y con un resultado, por cierto, dentro de sus propósitos, que hacía echar de menos una causa mejor.

Por fortuna, "La sangre", que siguió a "Viento del Norte", tenía ya una densidad humana bien distinta, un calor de pasiones más consistentes y una belleza poética que rezumaba a través del relato. El original recurso de que fuera un árbol —testigo de toda la peripecia— el narrador de los sucesos, podía tener sus ribetes de cómoda convención, para no seguir a los personajes más allá de donde la autora deseaba, pero envolvía a la vez a la novela de cierto aroma poemático...

A partir del libro siguiente, Elena Quiroga es una novelista de "hoy". Han sido podados los excesos descriptivos, cargados de reminiscencias decimonónicas, para condensarse en lo substancial. Las tres otras novelas —su mismo volumen nos lo dice— son ya tres libros prietos, enjutos, con una sobriedad que no hace sino acentuar la elasticidad de su músculo novelesco.

"Algo pasa en la calle" y "La enferma", con ser tan diferente su anécdota, me parecen escritos con técnica pareja, una técnica arriscada que requiere un esfuerzo nada vulgar. La acción se nos presenta desde distintos planos, entrecruzados hábilmente, a través de los diversos personajes que intervienen en la acción. Las repetidas interferencias psicológicas y saltos cronológicos consiguen que nada quede en la penumbra de un relato a distancia, sino que cobran inmediata realidad en el presente emotivo de cada uno de los narradores. Los hechos suelen repetirse, como si un mismo cuerpo se nos mostrara desde opuestos ángulos, y al final hemos recorrido toda su piel. Cada uno de estos dos libros diríase construído como una escultura en la que esculpiesen a la vez, y cada una por su parte, distintas manos, invadiendo o retocando la obra del vecino, para dejar, al fin, lograda la imagen total, obra de todos...

En "La careta", Elena Quiroga prosigue aún su porfía de novedad, sus afanes "técnicos". Pero temo que aquí haya traspuesto la raya. Hay ya un exceso de virtuosismo; el libro está escrito con un cabrilleo impresionista que fatiga y—a mí al menos—no satisface. La lectura es difícil, y en muchas de sus páginas se nos ocurre preguntar si el sostenido esfuerzo que requiere, vale verdaderamente la pena. Desde el provincianismo anticuado de "Viento del Norte" a "La careta" se ha recorrido un camino de polo a polo; quizá—lo tememos—Elena Quiroga haya avanzado hacia un solsticio excesivo y convenga un retorno hacia zonas más equinocciales. "Algo pasa en la calle" y "La enferma" estaban en ellas. Sin embargo, la audacia del intento vale mucho de por sí. Dentro de nuestros módulos realistas, casi petrificados, tales esfuerzos "técnicos" son poco frecuentes.

En los libros de Elena Quiroga es siempre el amor la pasión fundamental, y, como les ocurre a tantas escritoras, acierta más en los tipos femeninos que en la pintura de los hombres. Estos parecen siempre algo idealizados y nebulosos, mientras que a las mujeres las conoce bien...

Todas las novelas de Elena Quiroga son "literarias", es decir, hay en ellas una pulcritud y cuidado de la forma que se mantiene hasta cuando el ambiente o los personajes son de la clase más humilde. Siempre es la de sus libros una realidad no cruda, sino adobada y ennoblecida por el arte. Su prosa, pese a insignificantes deslices, que sería cicatería destacar, es elegante y florece en frecuentes aciertos de expresión y bellos giros de poéticas sugerencias.

Hay en sus páginas innumerables observaciones que denuncian a distancia su condición de mujer, pero toda su obra revela, en cambio, así en los temas como en las palabras, una valiente sinceridad que dista tanto de la gazmoñería como de la petulante y artificiosa audacia con que no pocas escritoras gustan de enmascararse.

TOMAS SALVADOR

Tomás Salvador es uno de los novelistas de más vocación que ha producido nuestra literatura de posguerra. Hace seis años, aún no había comenzado a escribir; en esta fecha llegan ya a la docena los libros publicados, aparte de innumerables trabajos menores —crítica, radio, colaboraciones diversas—, en que se reparte su incesante actividad. Diríase que le acucia una fiebre de producir, una necesidad de compensar el tiempo perdido, caso que no es el suyo, puesto que, nacido en 1921, se encuentra todavía en plena juventud.

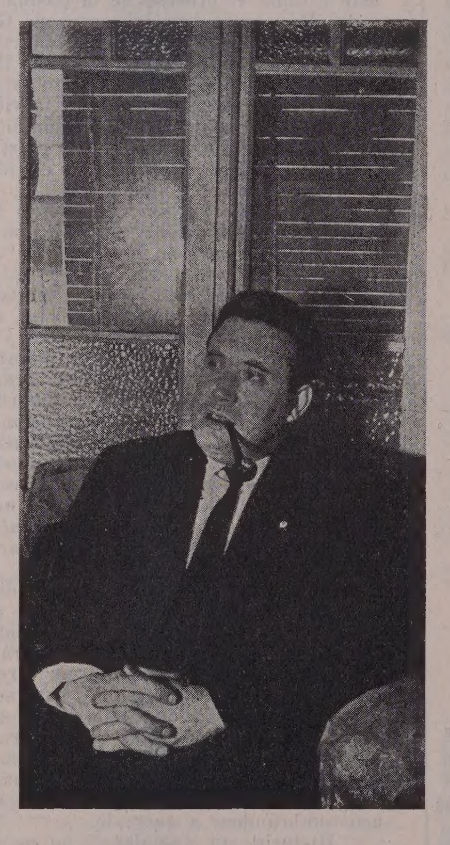
Hace algún tiempo, a un periodista que le preguntaba cuáles debían ser, a juicio suyo, las condiciones del autor de novelas, respondía: "...el artista debe buscar la fuerza expresiva, que es más potente en la fealdad. Casi me atrevo a decir que el escritor debe ser primitivo, grosero en su impulso; el exquisito, el intelectual, no tiene nada que hacer en la novela."

Sería largo discutir estas afirmaciones, porque la novela, género cósmico, admite demasiadas posibilidades para que puedan ser encerradas en una sola fórmula, pero nos revelan lo bastante del genio y la figura de Tomás Salvador. Su arte de novelar apenas sabe de exquisiteces y sutilezas de lenguaje, y ni siquiera sería difícil extraer de sus libros una bien variada antología de incorrecciones gramaticales. Sus páginas abundan en expresiones rudas y groseras, y hasta florecen con frecuencia los tacos pelados. Cuando quiere decir alguna cosa, ataca de frente, por el atajo más corto, sin demorarse en encontrar la frase justa y correcta o en dominar con paciente trabajo las dificultades de expresión.

Quiere esto decir que Tomás Salvador no es un "literato" en el sentido en que aludimos al arte de la forma, pero es, en cambio —y esto en alta medida—, un poderoso creador de tipos, de situaciones, de vida intensa, un vigoroso novelista, en la acepción más lisa del vocablo... Cierto poderoso instinto expresivo compensa con creces la tosquedad y el desaliño de la envoltura, y aun puede afirmarse que el novelista se sirve premeditadamente de aquéllas, según su particular concepción de la novela, para lograr los más sorprendentes efectos.

Su frase, cuidada o no, es siempre certera y de una contundencia y grafismo evidentes. Breves rasgos definen de manera decisiva un personaje, una situación. Su facilidad para poner en marcha cualquier peripecia demuestra a las claras su condición de novelista nato. Diríase que los temas novelables le brotan bajo la pluma dentro de los más variados ambientes, y en este sentido creo que nos hallamos ante uno de los escritores más fértiles y mejor dotados para la invención con que cuenta hoy nuestra novela.

Poeta en el fondo —casi poeta fracasado, me atrevería a decir—, Tomás Salvador sabe impregnar con frecuencia hasta los más encrespados pasajes de un hálito poético —áspero y delicado a la vez—, que descubre bajo la ruda corteza del hombre brusco la ternura y la sensibilidad entrañablemente humanas.



Por su carácter predominante, Tomás Salvador es un novelista de acción, de estirpe barojiana. Quizá pueda parecer en ocasiones que no ahonda de modo suficiente en la psicología de sus personajes, pero es lo cierto que éstos se justifican siempre por sus actos, y que es a través de ellos donde busca su hondura el novelista. Algo puede quedar a veces poco aclarado, pero la vida del personaje siempre está lo bastante definida para que el lector pueda palparlo como un ser de cálida realidad. Así ocurre, por ejemplo, en "Los atracadores": no acabamos de ver exactamente lo que ha lanzado a los tres protagonistas a sus acciones criminales; son tres tipo que el autor ha apresado como tres fe nómenos biológicos, que están ahí, com está el árbol y la piedra; pero el nove lista los echa a andar, y sabemos en se guida que son auténticos.

Por lo demás, Tomás Salvador vien ensayando en cada uno de sus libro temas, mundos y técnicas diversas, co una variedad desconcertante. En algun de sus últimos libros, la acción es má remansada, y se pretende ahincar co una intensidad mayor en los entresijo de los personajes. Así ocurre en l "Diálogos en la oscuridad" y en "E haragán", aunque con fortuna distint a nuestro juicio, pues mientras en aque llos no parece poseer el novelista den sidad bastante para sostener un libr entero con sutilezas en torno a una sol pasión, "El haragán", en cambio, rev la —al tiempo que un cuidado mayo en la factura del libro, casi desprovist de las habituales crudezas expresivas— una mayor penetración en el transfon do de los personajes, y en este sentid encontramos aquí auténticos aciertos.

La fecundidad argumental de Tomá Salvador le lleva con frecuencia a sem brar sus novelas de relatos menores, d breves cuadros, vivamente animado donde es posible que se encuentren su mejores páginas. Esta afición al cuadr vario, que ya se manifestaba en uno d sus primeros libros, "Historias de Va canillo", tiene su expresión más just en "Cuerda de presos", amplio y pint resco retablo, donde se apiñan, como e una feria hispánica, tipos y paisaje policromos...

Sería vano —y quizá equivocado— aconsejarle a Tomás Salvador que m derara su furia creadora en provech de una decantación más reposada. Var y equivocado porque, con seguridad, T más Salvador no puede ser sino com es... Su impetuosa andadura acaso conduzca de vez en cuando a dar algú paso menos firme, pero a la vez pued esperarse cualquier singularidad de s amplio resuello. Su irrefrenable afán d trabajar y de crear debe ser valorad antes que todo, porque no es esta l fruta más frecuente en el jardín litera rio hispano.

Juan Luis ALBORG

BIBLIOGRAFIA

ELENA QUIROGA:

"La soledad sonora". La Coruña.

"Viento del Norte" (Premio "Nadal" 1950 1.ª edic., 1951. Ediciones Destino, Barcelona.

"La sangre", 1.ª edic., 1952. Ediciones Destin Barcelona.

"Algo pasa en la calle", 1.ª edic., 1954. Edicion Destino, Barcelona.

"La enferma", 1.ª edic., 1955. Ediciones Nogu Barcelona.

"La careta", 1.ª edic., 1955. Ediciones Nogu Barcelona.

TOMAS SALVADOR:

"Garimpo" (Premio "Cultura Hispánica" 1951), 1.ª edic., 1952. José Janés, editor, Ba celona.

"Historias de Valcanillo" (Finalista del "Prem Nadal" de 1951), 1.ª edic., 1952. Ediciones D tino, Barcelona.

"El Charco", 1.ª edic., 1953. Luis de Caralt, edit Barcelona.

"Cuerda de presos" (Premio "Ciudad de Bar lona" y "Premio Nacional de Literatura" 1.ª edic., 1953. Luis de Caralt, editor, Bar lona.

"Esta noche estará solo", 1.ª edic., 1954. Luis Caralt, editor, Barcelona.

"La virada", 1.ª edic., 1954. José Janés, edit Barcelona.

"División 250", 1.ª edic., 1954. Ediciones Dom Barcelona.

"Los atracadores", 1.ª edic., 1955. Luis de Car editor, Barcelona.

"Hotel Tánger", 1.ª edic., 1955. Editorial Pla ta, Barcelona.

"Diálogos en la oscuridad", 1.ª edic., 1956. L de Caralt, editor, Barcelona.

"El haragán", 1.ª edic., 1956. Ediciones Cid, M drid.

CARTAS DE VERDAD

EL LIBRO DE UN CURA "JOVEN"

A José M.ª Cabodevilla - Zaragoza

Querido José María:

Tú eres un cura (que se entere el lector en seguida). Y eres un cura como hay muchos, pero eres un cura distinto: eres un cura *moderno*; no únicamente joven. Siempre ha habido curas jóvenes y pocas veces *modernos*. ¿Por qué eres moderno? Irá saliendo a lo largo de esta carta. Te escribo con anhelo y optimismo. Estoy francamente satisfecho. Déjame que te «inciense» un poco. Tú has escrito:

«Confesar ciertas cosas puede ser pedantería; puede ser también heroísmo o, dicho lo mismo de otra manera, sencillez... Ser sencillo es decir toda la verdad, no la verdad lógica, sino la verdad moral, que es mucho más. Porque ser sencillo es mucho más que ser exacto. Ser sencillo es aceptar con sencillez todo, incluso el riesgo de la falsedad lógica, incluso la complicación ontológica, incluso la fama de no ser uno sencillo porque se odia el ser simplista. La simplicidad de los seres compuestos es la más difícil, es la difícil. La de los años infantiles es simplicidad de un solo bloque, vida física y psicológica fundidas. Pero el uso de conciencia es siempre un desdoblamiento, un sujeto y un objeto, y por eso cuesta reconquistar, en esa duplicidad, la simplicidad.»

ESTA FRASE—QUE LO SEPA el lector—corresponde a tu libro «San Josecho a lápiz». San Josecho es una parroquia navarra. Hay muchas parroquias como San Josecho y bastantes curas al estilo que tú *en* San Josecho. Lo que no hay tanto son curas que escriban ese libro que tú, tierno, narrativo, psicológico y sencillísimo, en el que el pueblo se nos viene encima, íntegro, en la fotografía que de él hace su párroco; fotografía que se nos queda en los ojos, aleteando, como una visión...

Estoy enternecido con tu libro. Quizá no sabré dar razón de él. Es lo de menos. Tu libro es un vaso de agua—se lee bebiendo—, y de agua serrana, limpia, fría, que entona al que la gusta. Pero además, como cristiano, estoy alegre. Podemos explicar, a los que no lo son, qué es nuestra fe, qué creemos, y la claridad y gracia de lo que creemos. Los que no son cristianos desconfían de nuestro credo. No hemos sabido dárselo en una versión sencilla, positiva y persuasiva. O la hemos envuelto ésta en algodones o hemos sacudido con ella en la cabeza. (Cristo, *espada, as de bastos.*) Tu libro es lo contrario. Supone un cristianismo infantil y adulto. Tiene conciencia de que todo es nuevo bajo el sol y de que nada decisivo va a ser descubierto que no esté ya «innovado» en Galilea, dos mil años atrás. Cristo anticipa el futuro y Cristo deja libre el porvenir para las «novedades» constantes de los hombres. Hay un campo de experiencia ilimitado: el de la ciencia, el de la técnica; hay un campo con una ley escrita inmodificable: el de la moral. Los diez Mandamientos son la palabra «fin», la «última ratio» respecto de la conciencia humana. No hay *más allá* en lo ético. En lo físico, sin embargo, en la aventura científica apenas se ha comenzado a entrever lo posible. Tiene esto de eterno y de caduco el cristianismo: que nada puede rectificarlo; que, a la vez, en el tiempo, ciertas andanzas técnicas humanas aventajan a los cristianos en inventiva y valentía. Esto que caduca del cristianismo es accesorio; lo que se mantiene es constante. Por lo demás, una Técnica Humana o un avance científico es sustituído por otro, que anula el anterior. En el cristianismo, el nudo de su fe—su fuente de vida—es irrompible o insustituíble. Nadie puede rectificar los diez Mandamientos, ni... enriquecerlos.

CREO QUE ME HE APARTADO de tu «San Josecho a lápiz»; aunque quizá no. Es tu libro el que me sugiere estas reflexiones. Un libro como este tuyo quizá sólo pueda escribirlo un católico, un cura español joven. Y el que se haya escrito es lo *moderno* de él. Porque pocos años antes, un libro como este, exactamente, es el que no podía escribir un cura, un católico español, ni joven ni viejo. Hemos recorrido, para bien, un largo camino. Aun no se advierte, mas se entenderá en seguida: en cuanto España tenga que dar cara al porvenir inmediato con menos freno y quicio político que hoy.

Que haya sacerdotes como tú, con tu inocente, sabio optimismo, es una garantía. *Sabes* lo esencial; no te asusta lo más nuevo... por vestido de «novedoso» y audaz que ello venga. He aquí el paso, el salto adelante.

Quizá sería mejor que hablara de tu libro en concreto. Creo que no, porque eso que se llama dar «noticia» de un libro me interesa muy poco. De un libro es fecundo lo que no está en él, lo que sugiere y obliga a pensar; en dos palabras: aquello que vibra en nuestra alma por efecto de su lectura.

Tu «San Josecho» ha puesto a vibrar en mí mi cristianismo. Y espero que otro tanto suceda a quien lo lea, si es cristiano. Si no es cristiano, abrirá un paréntesis de curiosidad y simpatía en su alma, en su cabeza. Porque tu libro tiene una virtud: es un libro sencillo, al alcance de todos los talentos, y un libro «intelectual», en el sentido pretencioso de la palabra. Sosiega al lector inofensivo, inocente, e inquieta al engolado y malévolo. Si éste tiene sentido común—en lo que consiste la verdadera sabiduría—, se dirá: «He aquí un género de vida y una visión de ella "completos"». El Bien tiene su gozo, el Mal su castigo, el Deber su derecho... Cada actitud, cada acción del hombre desempeña un papel. Ese papel no es arbitrario, ni lo es el efecto que de él se deriva. A una causa equis corresponde un efecto equis. El equis resultante nunca contradice al equis del que tomamos pie. Es decir: el cristianismo tiene respuestas automáticas para todo; respuestas justas, indesmentibles, que se ajustan a la ley moral como un guante a la mano. Con frecuencia, estas respuestas se nos antojan inoportunas, como si no casaran con los hechos. No hay tal; es que desconocemos el fiel de la balanza. Lo sorprendente del cristianismo es la perfección de su equidad. No hay doctrina tan justiciera para las dichas, afanes y malaventuras del hombre, aquí mismo en la tierra. Aceptada la premisa primera—Cristo—, todo es lógico y razonable, sin comparación con otro credo o fe.

DE TU LIBRO SE DESPRENDE esto, y por ello yo me precio de él y lo comento. Lo que me ha herido de esas páginas es su alegría, la *vida* de que son testimonio. A la luz de un magisterio como el tuyo de sacerdote, a uno le dan ganas de volverse católico, si no lo fuera ya, y de irse a vivir a un pueblo donde haya curas como el de «San Josecho», que ven lo bueno y lo malo y, sin disculpar lo malo, le entienden a uno por dentro. El hombre necesita ser entendido: este es el quid. Necesita ayuda y cobijo. Su voluntad es flaca. Está perdido en la selva, en el desierto... Tiene sed; no ve. Y además está solo, prácticamente incomunicado. Quien le acerque un rayo de luz le da más que luz: le da compañía. La brújula del hombre en su soledad es la voz del que le habla al oído, aun para reprocharle algo—lo he dicho en otra parte—. Porque esa voz de «otro» es como un faro de señales: le sitúa en medio de la niebla, le alienta, le dice, sin necesidad de palabras: «Hay *más*, hay *algo*...» Y ese «algo» o «más» que hay, equivale, a los ojos del no creyente, a una especie de primer atisbo o prueba «provisional» de la existencia de Dios. Pues se preguntará—el no creyente—en vistas de nuestra caridad, y aunque no abra la boca: «¿Por qué me ayuda a mí éste, por qué me consuela, por qué se pone a mi lado?» (1). Y si usa de razón, se contesta: «Por algo que no es él mismo será, puesto que él no gana nada; al revés, se mortifica y contraría». Ese algo es Dios, y esa interrogación—«¿Por qué?»—es el paréntesis máximo que cualquier cristiano puede abrir en el alma del que no lo es, llevando a cabo un acto simple de caridad y condescendencia. No voy a atarme al significado de las palabras, que es múltiple, pero condescender, en este caso, me gustaría que quisiera decir descender *con*, ponerse a la altura de alguien en el laberinto de su pena y su monamanía. La manía de uno es lo que le aisla. Hemos de entender las manías de los demás, compartirlas en lo que sea justo y disuadirles de ellas en lo que exageren... Una manía es—«unamunomanía»—, de inmediato, un acto de afirmación personal, al margen de que luego esa manía sea un acierto, un acto razonable, o un error. «Por las manías los conoceréis», podríamos parodiar a Jesucristo. La manía del cristiano ha de ser la caridad: penar, mortificarse, injertarse en otros, en el «otro». Ser un poco el otro es, además, en rigor, ser más, mejor, más virilmente el que uno es. Cuanto más porción del «otro» somos más somos nosotros el que somos, rigurosamente. Porque no hay uno sin «otro». El «otro» nos completa y plenifica. De aquí que la caridad sea la multiplicación de lo humano. Un hombre caritativo es más hombre, y derrama su humanidad porque es más hombre, porque puede; porque tiene algo sobrante para dar y regalar. Con la circunstancia de que en la medida en que trasfunde su humanidad, en esa medida se enriquece de ella. No sé quién dijo: «Sólo tengo lo que doy». Es una gran verdad y, en el caso del cristiano, una ley, su ley. Lo que damos tenemos, y lo que tenemos de «otros» *somos*—lo que ponemos de nosotros en otros, en el «otro»—. El yo es el *tú* más el yo propio. Ortega creo que llamó a esto, en cierta manera, la «circunstancia». Es una expresión feliz, no profundizada, del filósofo. Porque circunstar, estar alrededor, es bien poco en relación con lo que digo. En el sentido que yo le doy, «circunstancia» es primero, es desde el principio el *adentro*, el *yo*, no sólo el alrededor y lo que le explica, no sólo aquello que nos conforma desde fuera... Es que en el interior, y desde antes de ser, somos la «circunstancia» que somos, pues esa «circunstancia» nos es dada en forma de vida, *status nascendi*. No hay un yo y una circunstancia temporal, terrena; hay una «circunstancia» que es nuestro yo yacente en la voluntad de Dios, anterior y posterior, a la vida; nuestro yo metafísico, inexplicable sin «algo» que no es el yo visible y viviente; ese yo que vive con una raíz en otra parte: en el «otro», en los otros, y en lo que hay en ellos que no es de ellos, que no son ellos, siéndolo, en el sentido profundo en que digo. No sé si me explico. Creo que como sacerdote me entiendes. Un acto de caridad no es un acto de debilidad; es un acto de afirmación, en el que el yo, lejos de relajarse, se reconoce en el tú; se reencuentra, completa y reafirma en el tú, que es parte substancial, no accesoria del yo físico, biológico—tal como se nos aparece viviendo—. Donde no hay caridad, hay incompletez, amputaciones espirituales. El alma nota como *vacíos*, sensaciones de no ser la que es, de estar coja, manca y tuerta. Y así es en efecto. Pues la circunstancia exterior, según dejo apuntado, no es circunstancia en sentido de externidad, de algo pegadizo que está ahí y contra lo que incluso podemos rompernos la cabeza; sino que es, estrictamente, interioridad. Vemos cojos, mancos o tuertos porque somos tuertos, cojos o mancos nosotros mismos, pues nosotros somos esa circunstancia que vemos y no otra. El «otro» que yo soy me explica, como yo le expreso a él siendo el que soy. Y no porque me explique o le exprese con palabras, sino porque somos condicionantes el uno para el otro, tesitura el uno del otro, *alter ego*. «San Josecho» eres tú, en resumen. Tu parroquia es su sacerdote. Por eso pienso que si hubiera muchos curas como tú en España, todo andaría mejor. Y cuando hay bastantes como tú, es que las cosas comienzan a ir según deben...

● Esta carta quedó interrumpida cinco o seis meses atrás, a causa de la muerte de Ortega, primero, y de la «ausencia» de INDICE después. Ahora no tengo ánimo de proseguirla. Lo haré en otra ocasión. El tema me tienta constantemente. Es acaso, junto con el amor —el de la caridad—el tema cardinal del hombre. En rigor, ni siquiera son dos temas. ¿Para qué explicártelo a ti? Tu libro está lleno de esta ambivalencia. Lo que importa es que el lector lea ese libro y te felicite por él. Y se felicite. Un libro así es augurio de un porvenir más claro para España. Como una golondrina, «no hace verano», pero lo supone, lo anuncia...

Adiós.

JUAN FERNANDEZ FIGUEROA

(1) Tú lo sabes con certeza cien veces más evidente que la mía; la muestra más alta de que Dios existe y nos asiste e imbuye nuestra conducta es ejercer la caridad.

VIVIR ES IMAGINAR

Cuadernos de la Cátedra de Miguel de Unamuno, en su número 6, correspondiente al año 1955, publica muy interesantes noticias y estudios respecto de la vida y la obra de don Miguel. Ferruccio Masini nos habla del «Existencialismo español de Unamuno», Alfonso Reyes, de «Mis relaciones con Unamuno», a lo que se añade las habituales crónicas y noticias de don Manuel García Blanco. Un interesante artículo, del cual vamos a extraer algunas frases, es el de D. Johnson, y que se titula «Vida y ser en el pensamiento de Unamuno».

«Las realidades del mundo—dice Johnson, no se dan el sentido que tienen, sin más, sino que se lo dan en la conciencia o, si se quiere, el ser de cuantas realidades existen, no es un ser *para sí* (*en sí*, hubiera dicho Kant), sino un ser para la conciencia.»

«No sólo nuestra vida es obra de la imaginación, sino que nuestro vivir es una especie de imaginar, es decir, soñar, ya que es nuestro vivir lo que da, lo que hace posible que haya un sentido y un ser; es decir, es nuestro vivir lo que, en último término, determina el sentido y, por tanto, el ser de las cosas, y no éstas el de la vida.»

«El dolor es conocimiento, el más ontológico, el que nos lleva a las más recónditas realidades de la vida, el que nos da el más profundo ser de la vida. El dolor supremo es el supremo conocimiento a que puede llegar la vida respecto de sí misma.»

«La vida es y se es en vista de sí misma y para sí misma. Es su propia finalidad: he ahí su sentido primordial, el único sentido que puede encontrar en sí. La vida es pura *teleología*, pura finalidad: es un querer ser... *eterno*.»

Los contraejemplos del cine

Los ejemplos suelen ser contraproducentes. Sobre todo en el arte. Máxime en el cine.

En el cine ya se sabe, ocurre lo mismo que en una explotación minera mal dirigida: se descubre un filón y todo el empeño subsiguiente consiste en explotar ese filón. Unas veces, el filón es una cosa tan concreta como un niño; otras, por el contrario, tan abstracta como el humor. El mecanismo siempre es el mismo: seguir las huellas de otros que han tenido éxito.

Así, claro es, no se va a ninguna parte, salvo el punto de partida de la burda imitación.

Porque otra cosa sería respirar el aire de Chaplin, de Clair, de Tati. Y cito a estos cineístas enteros, porque el tema que nos preocupa gira en torno al humor. Y porque no cabría citar otros: ya queda apuntado que son cineístas enteros.

Los caminos del cine español, en esta hora, es seguir huellas. Pero se podría objetar, ¿cuándo el cine español ha construído su camino con su propia andadura? Esto sería otra cuestión. Pero, precisamente, uno de esos caminos que actualmente está trillando el cine español, fué abierto por una película española: «Bienvenido, Míster Marshall».

De «Bienvenido, Míster Marshall» se habló mucho y bien. Sobre todo en INDICE. Fuera de INDICE, más bien se habló poco y mal. Los autores de dicha película eran los pioneros en cantar las verdades al cine español, precisamente en esta Revista. Ahora no se ven sus firmas por ninguna parte—«Objetivo» sucumbió—. Ahora bastante hacen, desperdigados como están, con realizar o colaborar en películas.

Por otra parte, en nuestro país, se es muy propenso a tocar campanas y a señalar veredas, no ya por cosas que merezcan la pena, sino por cosas que dan, las más de las veces, mucha pena. En el caso de «Bienvenido», las campanas, salvo la excepción apuntada y alguna otra, las tocó el espectador. Y más de un son vino del extranjero.

Y es ahora cuando guionistas, directores, productores, etcétera—en el cine siempre hay un etcétera, no se olvide—, consciente o inconscientemente, siguen las huellas de la mencionada película. Todos están empeñados o de acuerdo en que hay que hacer cine cómico. Sabido es que ni Chaplin, ni Clair, ni Tati, hacen cine cómico, sino cine de humor. («Bienvenido, Míster Marshall» pertenece a esta última clase de cine.) Pero los guionistas, los directores, los productores, etc., lo què hacen o quieren hacer es cine cómico.

Lo que hacen o quieren hacer es cine cómico a imagen y semejanza de la cáscara de «Bienvenido, Míster Marshall». Resultado: vaciedad, frivolidad, astracanada.

Bueno será recordar, ahora que se imita la superficie de «Bienvenido», que a Azorín no le gustó la película. El autor de «Los Pueblos» no podía creer en esa trasmutación psicológica que se operaba en un pueblo castellano. Se le dijo que era una farsa. Contestó: «Ni aun así. No está bien». Y tenía razón. Ahí están las hijuelas de «Bienvenido» y las que vendrán para confirmarlo.

No, en el cine español, al parecer, no cabe la seriedad, ni el humor—el humor, por supuesto, es una cosa muy seria—. En el cine español, por lo visto, y por lo que está por ver, sólo cabe la superficialidad, la bufonada sin gracia, la intrascendencia. No importa que el tema sea o Castilla, o el pan, o el agua, o el amor, o el petróleo, o la guerra de la Independencia. Lo que importa es hacer un revoltijo burlesco con cualquier cosa, ya sea divina o humana. Y si los americanos de U. S. A. tienen un papel importante, mejor.

En esto también «Bienvenido, Míster Marshall» es todo un ejemplo. Se piensa: «Hay que ser testigo de nuestro tiempo, hay que ser actuales. El mundo—España también, aunque parezca de otro mundo—vive la hora de los americanos del Norte. En las películas hay que meter a los americanos, vengan o no a cuento. Incluso habrá que ir lejos: todo el mundo tendrá que ir vestido con blusones de colorines, tocar la armónica y mascar chicle».

Así, pues, hay que dar por sentado que esos guionistas, esos directores, esos productores, esos etcéteras, saben lo que el público quiere y, por tanto, hay que creer que sirven al público. Lo malo es que después, a la hora de la proyección, las criaturas que contemplan esas películas ni se ríen, ni sonríen, ni siquiera saben si tienen labios para tales menesteres. Y esto, lejos de servir de escarmiento o de acicate para la búsqueda de caminos nuevos, sirve para repetir esos empeños, haciendo la salvedad de que el cine de humor es muy difícil.

Seguramente que ni a Chaplin, ni a Clair, ni a Tati, se les ha pasado por la imaginación decir tal cosa.

Es natural: ya hemos dicho que son cineístas enteros.

M. B.



★ NOTAS EN TORNO AL CINE DOCUMENTAL INGLES

El auténtico cine documental es un cine eminentemente social, destinado a cumplir una concreta función: educar e informar objetivamente a millones de seres humanos. Paradójicamente, en España sólo ha sido proyectado en Institutos extranjeros y cineclubs, para públicos minoritarios, muy distintos de aquellos a los que el cine documental iba destinado. No puede extrañarnos que entre nosotros se haya concedido mayor atención a lo meramente accesorio, la técnica narrativa, en detrimento de sus valores fundamentales: los factores social y humano. Esta teoría errónea se confirmó posteriormente con la aparición del documental de arte francés e italiano, el cual, en realidad, creaba un nuevo género cinematográfico completamente diferente del genuino cine documental.

La idea de un nuevo género cinematográfico, el cine documental, partió de Grierson, el año 1920, durante su estancia en la Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad de Chicago. Al crear la escuela de cine documental inglés, Grierson pretendía resolver el problema que plantea la educación de las masas, dotándolas de un adecuado sistema informativo que las capacitase para comprender y opinar sobre los problemas sociales que crea la vida de la comunidad, afecten éstos directamente o no, a su especialización y sistema de vida.

La aspiración de llegar a formar una eficiente opinión pública que capacite a los seres a intervenir, directamente y en forma constructiva, en su propio gobierno, con una visión libre de prejuicios, sólo puede lograrse dotando al país de abundantes y rápidos medios de comunicación, que faciliten el desplazamiento de sus habitantes, multiplicando así las oportunidades de reunión y conocimiento mutuo, haciendo posible la consulta popular y la integración del pueblo en forma activa a la vida nacional; evitando que el desconocimiento recíproco engendre rivalidades entre campesinos y obreros industriales o entre regiones dotadas de una personalidad muy acusada y dispar, desconocimiento que a la larga degenera en una estructura, compuesta de varios compartimientos «estancos», que imposibilita toda vida nacional coherente y progresiva.

Otra necesidad primordial es informar con periodicidad, lo más completa y verídicamente posible, tendiendo a integrar en los habitantes de la nación un conocimiento total de los acontecimientos externos y de la política interna que se pretende seguir para mejorar el nivel económico y cultural del país.

Es evidente que tal proyecto, perfectamente razonable y honesto, no puede realizarse contando exclusivamente con la prensa y la radio, como únicos medios informativos. Primero, porque la multiplicidad de los acontecimientos y problemas, planteado diariamente, escapan a menudo a percepción del lector y del oyent que no está preparado para recibirl globalmente y mucho menos para si tetizarlos, mediante su reducción un esquema adecuado, en una com prensión que le capacite para opin sobre los mismos de forma eficaz sobre todo, porque aun cuando est métodos informativos estén basad en una idea «democrática» y dirig dos a individuos teóricamente libr nunca son completamente honesto

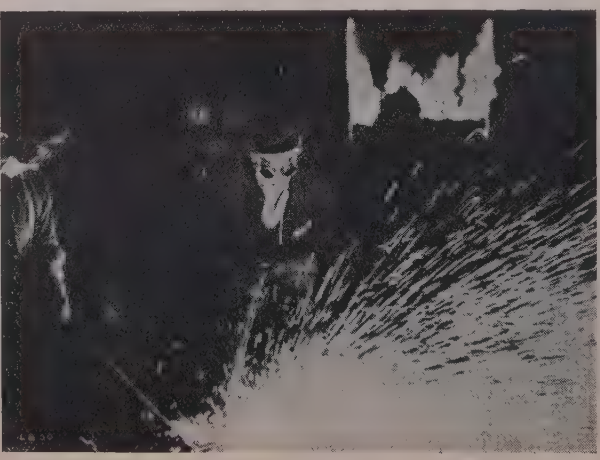
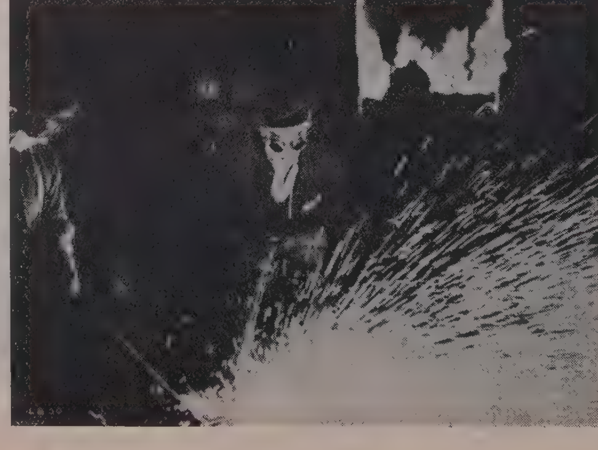
La prensa está apoyada por pote tes grupos financieros y la inform ción que facilita a la opinión públi defiende sus propias tendencias e i tereses, que son los de un determin do partido, pero casi nunca los de comunidad; y la radio, al servicio una idea nacionalista, defiende l intereses del partido gobernante. sea, que el individuo, para poseer u información veraz, debería constat los distintos matices de una mism información, para verificar su obje vidad, antes de formarse una opinió lo cual requiere por su parte un tie po y una formación intelectual de que una gran mayoría carecen. Sob todo si tenemos en cuenta que su ed cación escolar ha sido conseguida según los propios problemas y exp riencias de adulto, sino según el p trón de una generación anterior a como mínimo.

El cine es el único medio inform tivo que permite al hombre la com nicación directa e íntegra, en un m todo de información real y eficaz, p yectándolo después sobre miles hombres como él; o sea, que el ind viduo está al propio tiempo en el ci como actor y espectador, abarcan todos los factores del problema que le exponen, creando la ilusión de q se los expone a sí mismo.

Este ideal de información objeti sólo es posible captando directamen el problema, evitando que sea el hom bre de la calle quien vaya al estudi es la cámara quien debe salir a bu car al hombre y captar, en su pro ambiente, la dimensión exacta de dificultad y la raíz misma del probl ma, no su consecuencia... El protag nista de «El ladrón de bicicletas», de de ser un obrero desocupado y de v vir su propio problema, desde el m mento en que intervino en el film. E tonces su historia se convirtió en punto de vista que de ella tenían l señores Zavatini y de Sica. Natura mente, este comentario no implica menor censura para este excele film: con ello pretendemos aclar una situación.

A su vez, el director del document ha de renunciar a ser el creador la historia en el sentido que comú mente se utiliza esta definición, pa ser meramente informador. Para el deberá abstenerse de aplicar fórmul artísticas y narrativas preconcebid para ajustarse en todo momento ambiente y escenarios reales del s ceso, renunciando a cualquier espec lación intelectual o artística que é le sugiera. Su misión es poner en co tacto al empleado administrativo c el obrero metalúrgico, el policía c el campesino, fomentar la simpatía comprensión para sus respectivos pr blemas y crear entre todos ellos sentido de colaboración y solidarida destruyendo los prejuicios que se ye guen entre sus distintas especializ ciones y formas de vida.

Con esta fórmula, el cine documen tal británico ha llevado el hombre la pantalla, en su auténtica dime sión humana, y, por vez primera, h

● «Listen to britain». Crown Film Unit



«Shipyard». Orient Line

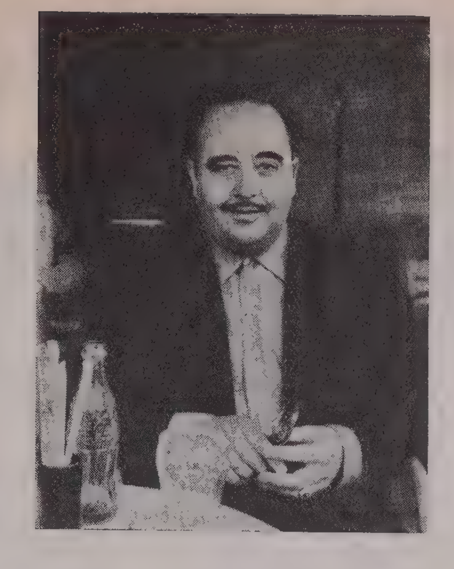
...s oído su opinión sobre los proble- ...s sanitarios y sociales que plantea ... vida de promiscuidad en casuchas ... suburbio, y cuál es el resultado ...ctico obtenido por los planes rea- ...dos para subsanar la anomalía y ... beneficios reales que aporta a la ...ilia la nueva vivienda, en Housing *...blems; hemos visto cómo la opi- ...n pública es informada sobre la fi- ...idad de los nuevos presupuestos ...ales y de las ventajas que reporta ...su comunidad la construcción de ...vos buques, en* Shipyard; *se nos ... explicado por qué se destruyen ...echas enteras para mantener un ...el de precios, sin recurrir al pan- ...to propagandístico, esto es, consul- ...do a ministros, granjeros y ham- ...entos de varios países, y se ofrecen ...uciones para lograr un equilibrio ...nómico internacional, en* World of *...nty; se nos ha dicho cuál era la ...lidad y la propaganda, respecti- ...nente, en las emisiones radiadas a ...vés de la B. B. C. y a qué imáge- ... correspondían unos sonidos que ...aron a sernos familiares durante ...pasada guerra: y, sin recurrir a lo ...timental y fácilmente emotivo, ...o a la vida cotidiana, hemos visto ... sacrificios que impuso una anó- ...la circunstancia, la guerra, al ...nsformar la vida de todo un pue- ..., en* Listen to Britain.

...s demasiado amplio este tema para ...entar desarrollarlo en la brevedad ... espacio que supone un artículo, y, ... lo tanto, nos hemos limitado a co- ...ntar un aspecto del documental ...tánico esquematizándolo y casi dog- ...tizando sobre sus auténticos valo- ...; quede la completa exposición de ...a teoría sobre el cine documental ...ra un ensayo, trabajo que habría ...e realizar, no sólo porque contamos ...n una perspectiva de tiempo y una ...ntidad de obras más que suficien- ..., sino por la necesidad de divulgar ...valorizar una posibilidad cinemato- ...ífica, cuya comprensión y concre- ... finalidad nos es cada día más ne- ...aria.

...arcía Seguí



MANOLO EL POLLERO



Manuel Fernández Sanz es una de las figuras más genuinas y de más gracia natural de nuestras letras actuales. Hay mundos literarios como el del Café Varela, de los que forma parte histórica; los ha vivido y, al mismo tiempo, les ha dado categoría. El Varela fué escenario durante ocho o diez años de una vida literaria pintoresca, donde, como ocurre siempre, se mezclaba lo grotesco con lo dramático, y el poeta chirle con el verdadero. Eso que se llama bohemia, con término que en boca de alguno quiere significar zarrapastrosería, entiéndolo yo como mera zozobra e inquietud en ciertos aspectos de la vida, tuvo allí manifestaciones que descartarán en la historia inmediata a los años anteriores, que solían centrarse en el nombre de Emilio Carrère.

Manolo el Pollero gusta de invitar a sus amigos a su casa de General Mola, Madrid, a meriendas-cenas en que se toma té, pero después de un plato fuerte, que constituye la síntesis de varios: huevos, carnes, menudillos de gallina... Lo importante es que este plato lo cocina Manolo con una maestría y un garbo culinario que ya quisieran para sí muchos cocineros. Manolo, cocinando delante de sus amigos se crece. Esta afición la heredó de su padre, que era hombre de gusto, según frase del hijo. Cuando dispone la mesa, me parece más feliz que al concluir un buen poema; rebosa satisfacción y brinda aquéllo a sus amigos con una ternura especial y con un entusiasmo que seguramente no ha puesto nunca en las "Alforjas para la Poesía", o en los viajes poéticos que ha hecho a menudo por ahí. Suele poner una cara paternal —es padre de familia—, y el mejor modo de satisfacerle es engullirse con buenas demostraciones aquella suculencia.

Por su casa ha desfilado mucha gente a través de años: Eduardo Alonso, de quien era muy amigo; Mingote, Azcona, Pérez Delgado, Tomás Salmerón, Medrano, Castro Villacañas, Campmany... y buena parte de los poetas que pasaron por las "Alforjas": Adriano, Pepito (como llama a García Nieto)... Estas reuniones, que apreciamos mucho los que creemos tener sentido de la Historia, son ordenadas y limpísimas, en un ambiente burgués de colegial, cuya familia ha salido aquella tarde. (¿Por qué se me ha ocurrido emplear el adjetivo burgués, utilizado casi siempre por estúpidos?) Manolo es una persona bondadosa, plácida y burlona, que rebosa anécdotas y cariño a la gente que trata. Pero es también un hombre sobrio, que no habla sino para decir algo significativo y sabroso, una ocurrencia, algún juicio agridulce, aunque jamás mortificante. Manolo se trata a sí mismo, como a los demás, con una especie de cariño condescendiente.

La gordura y los ojos redondos y tiernos le dan a veces aire de payaso sentimental, que no se sabe si va a reír o a llorar. Suele poner una cara de niño compungido, y hace con la voz unas inflexiones muy raras, hablando con algo de semirrisa y de semillanto. Posee el don de la palabra castiza y de hallar la expresión más natural, sin hacer ese alarde frecuente de casticismo que tan enfadoso resulta en algunos. En nadie he visto como en Manolo el Pollero una mezcla tan bien llevada de lo señorial y de lo popular, amasando esos elementos como en pocos ejemplares de nuestra casta. De manera que cuando ha dado alguna imaginativa variante a un dicho popular, habla a continuación de los surrealistas con gran conocimiento, de la educación francesa durante varios años de su juventud o de su familiar panteón asturiano. Hombre de riguroso buen gusto y de extensa cultura, tiene la pasión de la poesía, y está siempre calibrando versos, gustándolos como la verdadera voluptuosidad de su vida. Manolo es poeta normalísimo y equilibrado, al que de vez en cuando le gusta travesuras inocentes, siempre con aire infantil y puro.

Los versos de Manolo son apuntes vigorosos de la vida española, con la gracia verbal que se da en la raza, pero no con la palabrería caprichosa, sino con el vocablo justo y ceñido, enormemente evocador y descriptivo. En sus versos se derrama una especie de ironía amorosa sobre el mundo, al que ve con el poder plástico y al que hace vivir con los más penetrantes rasgos significativos y la capacidad de expresión propia de algunos grandes poetas.

(Esa foto que damos está tomada en la verbena de San Isidro, a finales de mayo. Aunque es una foto de broma, de las de verbena, Manolo está muy propio y natural. Aquella noche anduvimos, él y yo, seriecitos, detrás de nuestros amigos más jóvenes y revoltosos: Jaime Campmany, Rafael Azcona y Fernando Guillermo de Castro. Para las personas ingenuas que creen todavía que los escritores deben llevar vidas separadas y extravagantes, demuestra su normalidad y cómo pretenden divertirse como cualquier dependiente de comercio. Y que también ser poeta o escritor es compatible con haber sido o ser dependiente de comercio, como en el caso de Manolo y en el mío.)

E. G. L.

LA MAÑANITA DE LOS TRAPEROS Y LOS ALBAÑILES

Las seis, los relojes dan;
la mañanita en reata
fluye desde Tetuán
hecha sueño y cabalgata.

Son las horas
de la tesitura en gris;
de plomo locomotoras
a perla quiquiriquí.

Casi a oscuras,
loquean los cimbalillos,
mientras se hace por momentos
la luz; parecen diabluras
de trasgos y geniecillos
burlones en los conventos.

Las vaguadas
de Maudes y de Amaniel
abocinan desveladas
somnolencias en tropel.

Asoma por las buhardillas
febril la interrogación
de un madrugón
de bombillas
de carbón.

Y un farol atrabiliario
repliega el alma a su almario.



Huele a lentisco y retama,
y a tahona y pan de flama;
el humo manso acaricia
y al desperdigarse inciensa
la catastrófica y densa
procesión de la inmundicia.

Un tinglado
haldudo y ensabanado
se desquicia;
y la gente
se foguea las entrañas
bebiendo agua de castañas
y aguardiente;
las siete yerbas del toro del aguardiente.

¡Delta
de Cuatro Caminos,
un «carrousel» de pollinos
busca el mar dándote vuelta!

Se escalonan los añiles
de las claras. Calle abajo,
desfilan los albañiles
hacia el tajo.

Peina el viento
el bisoñé ceniciento
del viejo verde Madrid.

MANOLO FERNANDEZ SANZ

Pintura española del siglo XX y un siglo de pintura aleman

DOS EXPOSICIONES EN LONDRES

Por FRANCISCO PEREZ NAVARRO

LOS PINTORES ESPAÑOLES contemporáneos, si hacemos la excepción de Picasso, Miró, Gris y Dalí, son prácticamente desconocidos en Inglaterra. La exposición «Some Twentieth Century Spanish Paintings», que acaba de tener lugar en las galerías del Arts Council de Londres, tenía como objeto dar a conocer aquí la obra de los pintores actuales españoles que han vivido y trabajado la mayor parte de su vida dentro de España. Este objetivo—sentimos decirlo—no ha sido cumplido satisfactoriamente, si hemos de juzgar por la relativa escasez de críticas sobre la exposición aparecidas en la prensa inglesa. Es verdad, desde luego, que los dos diarios nacionales de mayor importancia cultural, «The Times», de Londres, y «The Manchester Guardian», y uno de los principales periódicos dominicales, «The Observer», se han ocupado, más o menos en extenso, de ella; pero publicaciones de primera categoría, sobre todo entre los semanarios, han ignorado la exposición o se han limitado a mencionarla.

No es nuestra tarea en esta crónica analizar las razones—muy complejas, por otra parte—del cuasi-fracaso de la primera salida a Inglaterra de «la pintura española contemporánea en España». Mucho menos, salvo de pasada, es nuestra misión dar juicio crítico de las pinturas o de los pintores, sobradamente conocidos en España. Nos limitaremos, así, pues, a recoger lo más destacado de la crítica inglesa, para que el oyente juzgue por sí mismo el resultado de los esfuerzos del Arts Council y de la Dirección General de Relaciones Culturales en convencer al público inglés, al menos a los entendidos, que la pintura española del interior está a la altura de las mejores de Europa. Y tenemos que dar por supuesto—el cronista lo hace sin ninguna reserva—que la crítica de arte inglesa es competente en grado sumo y que la pintura española del siglo XX es, real y verdaderamente, digna heredera de la escuela que produjo Velázquez y Goya.

«AL PARECER, EL PREDOMINIO de la escuela de París ha sido aceptado por los pintores españoles del siglo XX con el mismo espíritu de sumisión fervorosa que caracterizó la reacción del resto de Europa a los post-impresionistas y sus sucesores, una vez que fué aplastada la indignación inicial del conservadurismo académico. No cabe duda de que la influencia universal del arte parisino resultará haber sido una fuerza liberadora, pero ahora está claro que empezó por crear un estilo internacional, en el cual los manierismos de los maestros de París se reflejaban, sin ninguna crítica» —escribe «The Times». Y añade: «La exposición de Pintura Española del siglo XX, se compone fundamentalmente de ensayos, un tanto convencionales, en esta manera internacional».

El crítico del «Times» no olvida el importantísimo papel jugado por los artistas españoles en la evolución de la escuela de París, pero se siente defraudado al no encontrar en la exposición ninguna particular respuesta al ejemplo de Picasso, de Gris o, incluso, de Dalí. «De hecho—dice—, si la presente exposición ha de ser considerada como representativa, el Surrealismo no ha conseguido producir en España su acostumbrado efecto, aunque efímero, embriagante, y la influencia de Picasso, cuanto menos la de Gris, no es más prominente aquí, que lo que esperaríamos que fuera en cualquier otra exposición de arte contemporáneo occidental». Sólo tres de los pintores que figuran en la exposición, uno solo de ellos viviente, superan, según «The Times», los manierismos parisinos: «Los cuadros más interesantes de la sección son los de Isidro Nonell, José Gutiérrez Solana y Francisco Gutiérrez Cossío, cada uno de los cuales, de diversas maneras, ha evitado la servidumbre a la influencia parisina».

El artículo destaca las «gitanas» de Nonell (que hermana a Daumier con un fortísimo estilo indígena) entre las que sobresale «Gitana en Azul», cuadro que llama la atención entre tantas «imitaciones mal asimiladas» de los pintores otros que los tres mencionados. Solana, por su parte, no está bien representado en el conjunto «Las Lavanderas» hace pensar en un buen pintor, pero los otros cuadros expuestos no son convincentes. Y respecto a Cossío, dice: «La calidad peculiar del arte de Cossío pudiera ser la expresión de un temperamento resistente a las influencias. Este artista vivió y trabajó en París desde 1923 hasta 1932, pero, aunque las tres pinturas expuestas aquí revelan una réplica al fermento experimental que agitaba el París de aquellos años, son dignas de mención principalmente por una calidad muda, casi monocromática, que en su «Retrato de mi Madre» adquiere por añadidura una gracia de intimidad y misterio».

Con unas discretas consideraciones termina «The Times» su crítica: «Aunque la impresión general que deja esta exposición es desilusionadora, puede decirse que su carácter sumario apenas garantiza ningún juicio concluyente sobre el talento individual de los pintores en cuestión». Hasta aquí el primer diario de Londres.

«SPECTATOR», UNO DE LOS semanarios ingleses más autorizados en materias culturales, comparte a grandes rasgos las opiniones del diario londinense. Para Basil Taylor, su crítico de arte, la exposición del Arts Council, sin la presencia de Picasso, Gris, González y, entre las figuras secundarias, Miró, Dalí y Clave, es algo así como un Hamlet que no sólo estuviera falto del Príncipe, sino que sólo tuviera en el reparto a Rosencrantz y Guildenstern, Polonio y Osric. «Con unas pocas excepciones—dice «Spectator»—los cuadros son superficiales, desatinados o francamente afectados. Las excepciones hay que encontrarlas entre los veteranos, artistas como Nonell, Echevarría, Solana, Mompou y Cossío, que nacieron en el siglo XIX y que muestran en su mejor obra una elocuencia trabajada y una paciente seriedad». «Las Lavanderas», de Solana, por su ruda monumentalidad, honesta y sobria, es el cuadro preferido de Taylor.

Las salas de los pintores posteriores a Cossío «ofrecen una antología deprimente» de toda clase de «ismos» inauténticos. No hay en ellas ni el más ligero eco de las visiones de Goya o del Velázquez de las Meninas. Pero el aspecto más deprimente de la exposición, según «Spectator», es la abundancia de un estilo semiexpresionista, semifauve, balbuciente y torpe. «Esto es lo que ocurre—termina diciendo—cuando un deseo de ser libre, expresivo o sincero se junta a un lenguaje pictórico flojo y a una disciplina débil».

«The Observer», el periódico dominical de Londres, se suma lapidario a las críticas negativas de «The Times» y de «Spectator», con este único fragmento de un artículo de Nevile Wallis, uno de los críticos ingleses de mayor influencia: «Los modernos españoles nos dejaron una impresión desagradable. Picasso, Miró y Gris han sido omitidos deliberadamente, junto a otros que se juzgaban también bien conocidos. Los favorecidos traicionan con frecuencia su captación superficial de fórmulas internacionales, y la instalación dispersa y la diversidad de las pinturas sólo engendra confusión. Es más grato subir a la planta alta, donde se encuentra la generación mayor en edad. El catalán Isidro Nonell claramente estudió a Daumier, con buen resultado, en el relieve y la amplitud plásticas de sus «gitanas», mientras que el señor Cossío da a sus etéreas imágenes una bella calidad de superficie».

«THE LISTENER», EL ORGANO de la B. B. C., se muestra mucho más favorable a la exposición que sus colegas, empezando por afirmar que «la exposición presenta un número de artistas de una personalidad poderosa». El crítico Andrew Forge señala las afinidades entre el primer estilo de Picasso y el de su amigo de Barcelona, el pintor Nonell. Esta afinidad es particularmente notable en «Gitana en Blanco». Solana, por otra parte, ha de asociarse con James Ensor—en su composición «El Fin del Mundo», de un modo particular—, acaso debido a un común interés de los dos pintores por el Bosco y por Brueghel. En «Las Chicas de la Claudia» y «Las Lavanderas», sin embargo, hay que relacionar a Solana con el Cézanne de la época primera, por su maciza frontalidad, su forzado dibujo y su mundo de verdes negruzcos y ocres amarillentos. José Mompou ha de considerarse como un fauve moderado, entre Marquet y Mathew Smith, y Echevarría, por último, está tan próximo a Ensor en técnica y colorido, como Solana lo está en la temática.

«La generación nacida entre 1900 y 1920 tiene, al parecer, poco que ofrecer, aparte de su vanguardismo a medias»—escribe «The Listener»—. Y de los artistas posteriores, el articulista menciona como interesantes dos tendencias estéticas: la de Rafael Pena, por la combinación de una monumentalidad plástica con el tratamiento lírico y simple de los temas, y la de un grupo de abstractos—Antonio Tapies, Feito López, Antonio Saura—emp rentados con ciertos artistas ameri nos, concentrados en la experimen ción de materiales.

«The Manchester Guardian» es sitivamente benigno con los españ y dedica párrafos elogiosos a muc de los pintores que formaron la presentación española en Lond Pero ¡ay!, imperdonables omisione contradicciones ponen al descubie la ligereza y la precipitación con Stephen Bone hizo su crítica. «H mucha buena pintura aquí, pero hay mucha evidencia de personali des sobresalientes. Hay acaso u José Gutiérrez Solana, pero es ne sario reconocer que desgraciadame no es un buen pintor. Esto no esta tan al descubierto si hubiera sido n nos ambicioso; pero su composición gran tamaño «El Fin del Mund quiere competir con la terrible p tura de Brueghel en el Prado, así mo «Las Chicas de la Claudia» desa a Velázquez, Goya y Courbet»—dice «Guardian»—. Más acertado es, embargo—a juicio de Bone—, el cu dro «Las Lavanderas» y las «gitana de Nonell, y el retrato de Pío Baro por Echevarría, que pueden consi rarse entre lo mejor de la exposici Los paisajes de Mompou recuerdan Marquet, pero le superan; Zabal puede relacionarse con John Craxt —ambos adeudan mucho al Pica de inmediatamente después de la g rra—y Francisco Lozano se aseme a los ingleses. El artículo mencio también elogiosamente a Manuel Ca devilla, Rafael Pena y Antonio Tap y cita a Joaquín Vaquero Palac Agustín Redondela, Brotat Vilano y Manolo Millares.

¿CUAL ES, EN RESUMEN, EL JU CIO de la crítica inglesa? Sería difí sumarizarlo, aunque las críticas mayor importancia, es decir, las «Times» y del «Observer», nos dan h cho el resumen, si no nos ayudáram de las opiniones que hemos recogi entre algunos aficionados a la pi tura amigos nuestros. Podemos dec con un buen grado de objetivida que Nonell y Cossío han gustado m cho, que Mompou y Echevarría h gustado, que Solana ha interesa pero no ha convencido, y que el re to—¡cuánto sentimos que esto s así!—no han gustado en absoluto han interesado muy poco.

El triunfo de Nonell se explica, parte al menos, por sus afinidades c Daumier y con el Picasso de la p mera época—tendencia estética la ambos bastante apreciada aquí—. de Cossío se debe, sin duda, a la ind cutible calidad de su pintura, barice tro de un triángulo cuyos vértices fu ran el holandés Rembrandt, el esp ñol Velázquez y el inglés Turner. fracaso del resto se debe en algun casos a la mala representación, otros a una instalación deficiente, la mayoría a la pobreza misma de l obras expuestas.

Sea por lo que haya sido, el hec es que nuestra pintura está aun p darse a conocer en Londres. Otro sido el caso de los alemanes, que h conseguido una excelente selecci nacional de cien años de pintu —1850-1950—de una caótica plura dad de escuelas locales de segunda tercera categoría. Porque si algo puesto en evidencia la inmejorable s lección, es que los alemanes no tien pintura de primera clase—al men si la medimos con arreglo a los crit rios vigentes en Europa Occidental.

SERA CONVENIENTE QUE H GAMOS unas consideraciones estétic previas, si queremos encontrar un se tido al despliegue histórico de pint ras germanas que nos presentó «Tate Gallery» de Londres. En prim lugar, no debemos perder de vista q en la revuelta postimpresionista París juega el papel principal el c bismo, ese esfuerzo titánico para r incorporar a la pintura la compos ción sólida, la estructura, la orga

(Pasa a la página 2

elección española del arte actual

cabo de ver la exposición antológi-
el Ateneo de Madrid.
quí están los nombres que suenan,
que no estén todos: está, en pri-
lugar, Solana, que, aunque ya fa-
do, está más vivo y parece más pre-
e que cualquier otro de los vivos,
ese aire siempre joven que tiene
intura. Están, en fin, Pancho Cosío,
leta, Palencia, Ortega Muñoz, Ma-
Blanchard (también fallecida, igual
Iturrino); está Vázquez Díaz, entre
que podríamos llamar consagrados,
o menos veteranos, de los pintores.
uego, están los grupos jóvenes o las
as jóvenes que mejor se han situa-
n esta carrera tan enconada y dura
arte, más dura tal vez que cualquier
r" ciclista: García Ochoa, Menchu
Quirós, Carlos Pascual de Lara,
o, Juan Guillermo, Labra, Caballe-
Ramil, Redondela; en fin, muchos
ores jóvenes de tendencias modernas
han conseguido nota. Figuran tam-
escultores como Clará, Planes, Fe-
t, Mallo, Avalos, Mustieles, etc., por
enumeración el lector acostumbra-
podrá fácilmente colegir que esta
lógica que comentamos responde
rte ciertas salvedades y ausencias,
o es lógico) a la idea de posible
cción nacional, a que hemos aludido
s.

demás de esos artistas bien conoci-
figuran también grupos nuevos por
pleto—o relativamente—en Madrid,
o, verbigracia, la "joven pintura ca-
na", con Capdevila, María Girona,
acio Mundó y otros.

inalmente, en el Ateneo, a lo largo
estos tres últimos años, desde la
lación, en 1954, de la primera sala,
a la apertura de estas dos últimas
que ahora tiene lugar la antológica,
han celebrado, de cincuenta exposi-
es en total, varias de arte retros-
ivo, como la de "La Virgen en la
ltura medieval de Aragón y Casti-
o la Carlos Haes, verbigracia; y
s, colectivas o individuales, de arte
ranjero, como, por ejemplo, la de
te negro" y la de Oswaldo Guayasa-
, triunfador de la última "Bienal" de Barcelona y hombre de prestigio internacional.



He aquí una de las dos magníficas salas de exposiciones del Ateneo de Madrid, cuya apertura se llevó a efecto este año bajo los mejores auspicios. Con esas nuevas salas, más la otra de que ya disponía el Ateneo desde 1954, las posibilidades de contribuir eficazmente a la difusión y conocimiento de nuestro arte se acrecen en grado considerable. Es, esta, una labor sumamente meritoria, especialmente si se piensa que muchos artistas jóvenes de valía no disponen tal vez de los recursos económicos exigidos por las grandes salas comerciales, y si se tiene en cuenta al propio tiempo la circunstancia de que esas mismas salas comerciales suelen tener agotadas sus fechas.

En el Ateneo, tan prestigiado por las últimas exposiciones allí celebradas, los artistas del arte nuevo tienen su sede natural...

Aquí, naturalmente, por ser tan grande el número de los artistas a exponer, las obras que tocan a por barba son una tan sólo, o, a lo sumo, en casos contados, dos, que tiene Vázquez Díaz (un retrato y "El palco de don Francisco"), si no me equivoco, como única excepción.

Una sola obra, aunque sea excelente, representa difícilmente la integridad de un artista, y cabe que hasta haya sido mal elegida. Pero como esa selección de una sola obra se refiere, por lo general, a artistas que uno ya conoce de antiguo (no en todos los casos, naturalmente) y que son, por así decirlo, familiares a la retina y al ánimo, en rigor, la función de esa obra única ante el visitante de la colectiva se cumple perfectamente en el sentido de despertar en uno conexiones de significación y de hacer posible comparaciones que de otro modo, en exposiciones individuales, por ejemplo, o en colectivas más reducidas, serían imposibles o muy difíciles, al obligarse el contemplador a hacer un esfuerzo para evocar lo no presente y compararlo con lo que está viendo.

En ese sentido, precisamente, la exposición antológica del Ateneo viene a ser como una muestra ideal (más numerosa sería ya excesivamente engorrosa y más difícil y confusa de ver y apreciar) de algo equivalente a "una sumaria—y acaso mutilada—pero compendiosa historia del arte español en los últimos diez o doce años".

El hecho de que figuren también obras más antiguas, por ejemplo, las medievales y las de períodos algo anteriores a esos dos lustros (obras que serían —digamos—de ayer y de anteayer, como éstas lo son de hoy), y el hecho de que figuren extranjeros notables como Guayasamin, y ejemplos tan idóneos, por su congruencia con el arte moderno, como lo es el arte negro (del cual, en gran medida, se ha nutrido mucho del de "vanguardia"), no hace sino favorecer la labor comparativa y valorativa, al ofrecer al contemplador una perspectiva que, sin ser excesiva ni abrumadora para la atención, es, sin embargo, lo bastante cumplida para poder coordinar a gusto, divagando de aquí para allá y de allá para acullá, una y otra vez, hasta saciarse y quedar convencido.

Cuando se trata de valorar, es menester, forzosamente, comparar. Cada cual entiende la crítica a su modo; yo la entiendo en el sentido de valoración y definición; pero, sobre todo, de valoración. Valorar, dice relación a ciertas jerarquías ideales, que se fundan en lo más medular del ser y del hombre; que es quien valora. La intuición profunda y primaria de valor en el hombre, en lo que yo puedo entender, hay que deducirla de su propia esencia natural, por un lado, y de ese algo que no alcanza a dar la naturaleza humana, en cuanto tal, pero que se anhela, sin embargo, con ansiedad y con amor, como sólo se anhela al ser perfecto, por otro: al ser —como diría Santo Tomás o diría un místico—, en la plenitud de su perfección. El apetito insaciable de perfección que anida en el alma del hombre es una de las guías y de las claves eternas de la valoración en general, y por ende de la valoración artística. Ese apetito va íntimamente unido al sentimiento de libertad. Pues la libertad, en el fondo; la libertad esencial del alma, que es a la que yo quiero aludir aquí, no es otra cosa que el sentimiento de hallarse exento de imperfecciones y de miserias. Toda miseria o toda imperfección es una servidumbre. Por eso, de los grandes trágicos antiguos y de las grandes tragedias antiguas, se decía que "eran catárticos"; o lo que es igual: purgativos, liberadores.

En lo que hace al arte moderno —al menos en boca de sus artistas más ilustres y de sus filósofos y críticos más acreditados—, la lucha por la libertad, en este sentido catártico que decimos, es uno de los principales argumentos que se suelen esgrimir para tratar de justificar la múltiple y a veces anárquica libertad de formas. Lo que, en el arte clásico y sobre todo en el arte académico, se confiaba a la disciplina de las formas y al rigor implacable de los métodos, aquí se ha confiado ya sea al azar o a la imaginación, y hasta a una premeditada indisciplina. Con ello, se va huyendo de la tiranía impuesta por la Naturaleza; y, mucho más todavía de la estrechez formal que imponía, no diré ya que una tradición, sino tal vez mejor una rutina, metida en los severos moldes de unos cánones siempre rígidos e iguales a sí mismos, cual las varillas de un corsé; y, al par que se huye de ello, se va buscando la libertad de lo imprevisto; por si, de lo imprevisto, surge la libertad de la expresión.

De esta libertad de expresión, para que el ciclo quedara cabal, debería de surgir la genuina libertad del alma, la libertad catártica, o aun mejor todavía: la libertad mística.

Esto, en el fondo, vendría a ser lo que se anda buscando y lo que serviría de descargo a tantas y tantas veleidades, pruebas y atrevidas tentativas. Evidentemente, este deseo de liberación es, en sí mismo, algo noble: una meta noble. En qué medida, esa libertad formal, esa anarquía o ese azar pueden —o no pueden— llevar a la meta, es cosa diferente y que yo, al menos por ahora, no pienso tratar con detenimiento. Lo cierto, es que, comparando, por lo general, los resultados obtenidos a través de la antigua disciplina, en los casos más eminentes, se entiende, con lo generalmente obtenido a través de los modernos métodos anárquicos, el saldo viene a resultar favorable, en conjunto, y hasta altamente favorable, al arte antiguo.

Yo no diré con esto que el arte moderno no haya producido obras elevadas: las ha producido, y de gran mérito. Desde la gran liberación que supuso el

(Pasa a la página siguiente.)

(*Viene de la página anterior.*)

"impresionismo", en cuanto a algo que yo me atrevería a calificar de "alegría de vivir y de ver", de "salud de los ojos" y "veraneo y descanso del espíritu", hasta las últimas obras, más notables y significativas, de la "vanguardia", el camino de la creación ha sido considerable, y yo creo que, en ocasiones, genial. Ni Cezanne, ni Van Gog, ni el propio Picasso (y hay otros de mérito, además de ellos), son artistas inferiores a otros, elegidos entre los más grandes, de los antiguos; pues, con sólo diferencias de grado, podrían codearse con cualquiera de los grandes. Sin embargo, en lo que a mí se me alcanza, el arte moderno no ha logrado producir una sola y verdadera "obra maestra", de la categoría de las Meninas, por ejemplo. Esta imposibilidad de llegar a la "obra maestra" —al menos, por el momento— parece ser la tara del arte anárquico y aun del mismo arte libre, que no es exactamente lo mismo que anárquico. Ese fué también el gran dolor de Cezanne, que él formuló expresamente en diversas ocasiones.

A mi parecer, el arte moderno, en lo que lleva de historia, ha suscitado una elevación del espíritu crítico en la mayoría, y una elevación también, en cierta medida tan sólo, del buen gusto; ha producido, al propio tiempo, un conjunto bastante importante y copioso de obras mucho más que medianas, sobre todo en el sentido de la expresión y de la emoción trémula; de la emoción —digámoslo así— conmotiva o por "shock". En esto, es hasta posible que supere al arte antiguo. En esto, y en la alegría. El arte antiguo siempre era un poco triste, tenebroso y como silente, en el mejor de los casos; y en el peor, era solemne. El arte moderno se ha despojado de solemnidad. Pero, a cambio de esto, el arte moderno no ha logrado aún producir una sola obra maestra, capaz de compararse con las grandes y más perfectas obras maestras antiguas. Si a mí se me dice, por ejemplo, que el "Guernica" de Picasso es una pintura genial, yo no sé si lo negaría o no. Pero, en todo caso, afirmaría que a mí me recuerda siempre algo parecido a un cartel: un cartel genial, si se quiere; pero cartel al fin. Falta esa plenitud de perfección, esa serenidad inconmovible y ese rigor inatacable, que sosiega el ánimo y que deja profundamente satisfecho el espíritu, aunque fatigue algo la atención y aunque también entristezca el corazón. Ese rigor y esa perfección tan profundas son lo que permite volver una y otra vez hasta el borde, tan sombrío de las grandes obras antiguas, y superar, en gracia a lo perfecto y logrado y a esa aquiescencia seria que el espíritu otorga en su presencia, lo que ellas tienen de sombrío y tenebroso, de cosa quieta, de cosa muerta y aun a veces terrible.



«*Mesa verde*», *de Francisco Gutiérrez Cossío.*

«*Paisaje*», *de Agustín Redondela*



Esa impresión tan seria y grave, esa sensación de ecuación perfecta y lograda, dentro de la severidad angustiosa y opresora que tenía el más grande arte antiguo, todavía no lo hemos alcanzado, aunque no sabemos si llegaremos o no a alcanzarlo.

En cualquier evento, se da el caso de que los más cabales artistas modernos (con la sola excepción de Van Gog, tal vez; o de un Chagall, que ya baja mucho del otro, aunque sea muy simpático y líricamente expresivo), tales como los citados Cezanne y Picasso, son justamente, no los que han seguido un camino anárquico, sino los que lo han seguido disciplinado y riguroso; o sea: los que más cerca se hallan de los antiguos clásicos. Pues si es cierto que Picasso rompió con la Naturaleza y con la Academia, también lo es que sólo rompió en parte, y que él mismo es un hijo directo y muy peculiar del estudio profundo de la Naturaleza y del culto de la Academia, que luego había de abandonar. Y eso se advierte a la legua, salta a la vista.

Lo ideal parece que sería —como apetecía Cezanne— poder reunir las virtudes de rigor y profundidad del arte antiguo con la libertad y potencia de expresión que anhela (todavía no es posible decir que lo haya conseguido) el arte moderno.

Bueno, y vamos ya a nuestro asunto: la antológica.

Aunque resulte bastante doloroso tener que hacerlo, yo debo confesar que, para mí, la impresión de ese conjunto de pintura y escultura española actual fué más bien pobre. Esta es la pura verdad, y no tiene ningún objeto engañarse a sí mismo ni a los demás. No es que todas o cada una de las obras expuestas fueran deleznables o mediocres, aunque de todo había allí. No: había unos cuantos cuadros de positivo mérito; pero sin que ni uno sólo, a mi parecer, alcanzase el rango que, a estas alturas de la historia del arte contemporáneo, hay ya el derecho a pedir al arte contemporáneo. Si después de medio siglo bien larguito, que va desde los primeros liberadores (impresionismo y Cezanne), y después de toda el agua que ha pasado (expresionismo, surrealismo, cubismo, realismo mágico, etc.), en la que hubo figuras representativas de innegable categoría, y después de todas esas experiencias, el arte actual de nuestros pintores no es capaz de producir otra cosa que eso que ahí se expone, yo debo confesar que me parece muy poco.

Y no basta para absolver a este conjunto el que existan unos cuantos cuadros o, lo que es igual, unos cuantos pintores y escultores (que se podrían contar con los dedos de una mano) de relativo mérito, o de cierta gracia o de cierta aparente inquietud. Bastaría, por ventura, si estuviéramos hablando de un movimiento incipiente, de unas primeras tentativas, de prueba y balbuceo, naturalmente explicables. Pero como estamos hablando algo ya muy conocido y más que veterano (pues ser hoy artista moderno es tener por lo menos una vejez —quiero decir una tradición detrás— de sesenta o setenta años), ello da derecho a esperar algo más que la pura y simple inquietud o que la gracia ingenua; en suma: da derecho a esperar un cierto grado superior de verdadera maestría.

Pues bien, salvo contadísimos casos, y aun ésos, no en la medida —ni por el forro— de los grandes maestros antiguos, aquí no existe nada que se parezca a la verdadera maestría. Hay, sí, algunas, no muchas, obras de mérito: unas veces, por su limpia técnica; otras, por lo que apuntan; otras, por lo que sugieren, y otras, por lo que desearían ser y no son. Hay también mucho, mucho pastiche, de poquísimo pelo y disfrazado —a la más vulgar manera moderna— de inquietud real. Pero todo ello, en bloque, apenas si vale lo que la obra de uno sólo de los grandes y verdaderos maestros, tanto antiguos como modernos.

Solana, para mí (que soy un solanista algo cerril en demasía, tal vez), sigue siendo, pese a que el cuadro elegido no es de los que mejor lo representan, el primero de todos.

Y ahora hay algo que deseo decir antes de pasar adelante: cuando se tiene un genio "lírico" muy vigoroso, como el que tiene precisamente Solana; cuando se empuja con toda la vitalidad del alma y de los sentidos desde lo más profundo del ser del artista, como ocurre que hace Solana; cuando se es, ante todo, fiel a sí mismo, y se tiene una imagen del mundo, orgánica y substancial; cuando, en una palabra, se pinta como se vive y como se siente, y se siente y se vive con una profunda intensidad, con una originalidad notable y con una lealtad a la propia manera de ser, radical, entonces está permitido el hacer gala de cierta irregularidad e indisciplina aparente, como tal vez sea el caso de Solana. Y conste que Solana, aunque a primera vista engañe, es, de todo los pintores modernos, uno de los que tienen una técnica más madura y completa, dentro de su peculiar rudeza y modo de hacer. Pues Solana dibuja, con dibujo incisivo, que es lo primero que hay que tener para permitirse libertades, y tiene, además de un sentido del color, templadísimo, que sólo poseen los grandes intuitivos, una gran experiencia de taller, labrada a lo largo de muchos años de trabajo, de observación y de soledad reflexiva; es decir, de una entrega total a la tarea artística, si dejarse sobornar por nada extraño a s mismo, lo que no quiere decir estar au sente de su tiempo. Solana, para aca bar, tenía genio. Tenía una personalida única.

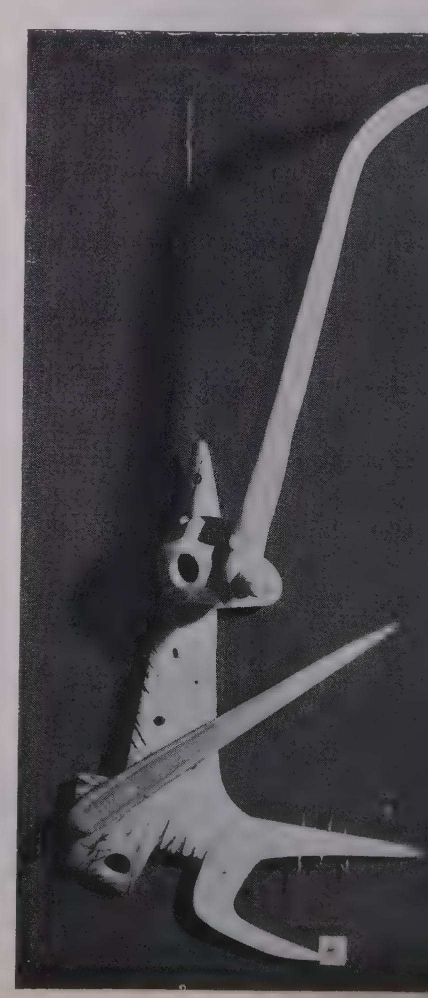
Pero cuando no se tiene su genio, n su originalidad, ni su lealtad, ni siquie ra su gran paciencia y vocación de tra bajo (que, por ventura, no era sino un consecuencia natural de su genio y d su vocación auténtica), entonces hay qu suplir con una gran disciplina y una es forzada e inteligente meditación aque llas virtudes exclusivas del genio, si e que se quiere estar a la altura debida

Los grandes "líricos" (es decir, lo grandes creadores desde adentro, po sentimiento íntimo —diríase musical— e imperativo de su mundo poético) tie nen un modo personalísimo de enfoca y orientar el arte de la pintura y todo los problemas secundarios (técnicos o d otro orden) que de ella se derivan. Lo que no poseen, de natura, esta origina lidad, tienen que conducir su carro plás tico por otros derroteros, y han de su plir, con inteligencia, cálculo, medita ción, estudio constante y con un grand espíritu crítico aquella deficiencia natu ral.

Entre los expositores de la antológi ca sólo hay un "gran lírico", que es So lana; y otro, que es Guayasamin, que sin llegar a Solana en profundidad d intuición, esa intuición que conduce, si artificiosidad, a fraguar en la forma adecuada el propio y típico sentimiento tiene, sin la menor duda, un elevado sen timiento dramático, aunque las formas por él utilizadas (un tanto caricatures cas y que recuerdan un poco, en bueno a aquel caricaturista argentino de "Ca ras y Caretas", que se llamaba Valdi via) no sean tal vez las más apropiadas para expresar con toda plenitud ese dra matismo. Por eso, Guayasamin, compa rado con Solana —o con otro cabal— se queda, en mi sentir, un poco a mitad de camino. Pero, con todo, tiene un di bujo profundo y de arquitectura bellí sima (una arquitectura ojival), y un sentimiento directo y entrañable de la realidad, de la dolorosa y áspera reali dad de la vida, que hace de él, a pesar de todo, un gran artista.

Los otros líricos (no grandes líricos pero líricos al fin) son, tal y como yo veo: María Blanchar, en primer lugar que tiene un delicado y algo decadente sentimiento del mundo; pero, no por de cadente, sentido con menos originalidad Parece una gran soñadora que no llegó a ser —como merecía— una gran pin tora. Después, García Ochoa, y también algo, Benjamín Palencia. Ochoa es mu cho más lírico que Palencia, pero es to davía un pintor muy sin hacer. Es algo tosco, y sus colores, tonos y toques de

«*Cambiante de pared*»,
de Angel Ferrant

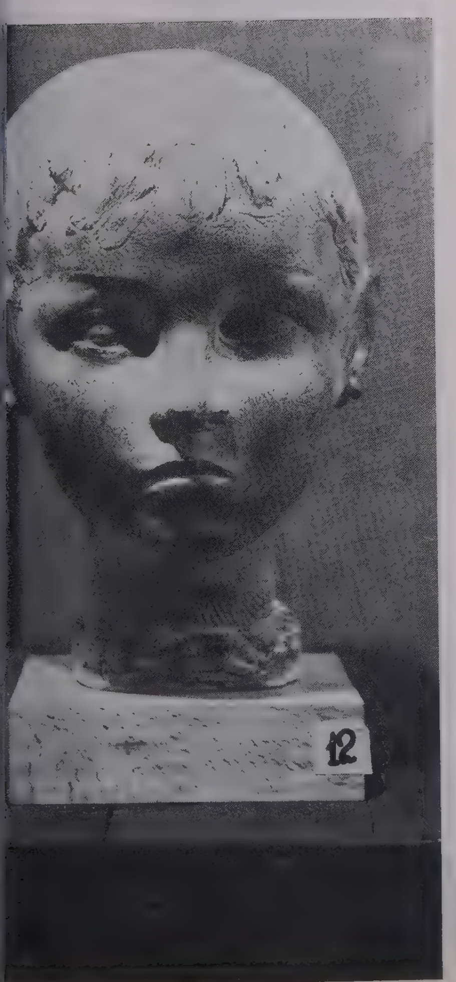




«Familia», de Rafael Zabaleta.

dibujo, en exceso crudos y abruptos. Pero tiene, en cambio, un gran sentimiento, y, a mi parecer, una gran sinceridad, lo que en estos tiempos es de lo más respetable. Palencia (que no es, de ningún modo, un maestro, pero sí un pintor muy práctico y de larga experiencia) se salva siempre, pese a sus enormes errores y aun a sus propias e ingenuas trampas (de color caramelo de menta o de limón), por cierto instinto profundo que hay en su raíz y por un culto sostenido a la verdad natural, del paisaje sobre todo, que lo lleva, aunque sea a tumbos, a un camino de vibración auténticamente vital y a unas

«Cabeza de niña», de Cristino Mayo



construcciones que, pese a su colorido, algo cursi y débil, tienen esa solidez simple que dimana de un comercio constante y sostenido con el mundo real natural.

Al lado de Palencia, Ortega Muñoz parece sencillamente un magnífico cartelista. Su dibujo es simple y bastante hábil; su concepción no carece de elegancia; apunta, incluso, a los lugares del verdadero reino del arte. Pero a sus desnudeces y arideces les falta esa vibración honda, que no viene del color, ni del dibujo, ni de la técnica, aunque también hagan falta, ni tampoco de la mucha o poca potencia de esquematismo cerebral, sino, y solamente, del hondón del alma, de lo más profundo de los tuétanos, y que se tiene o no se tiene sólo si Dios lo da.

Y, tras de mencionar a estos líricos (yo siempre prefiero a un lírico, sea algo mejor o algo peor), voy a hablar de un artista de difícil clasificación, que unas veces le parece a uno un lírico y otras veces tan sólo un técnico. Me refiero a Cosío. Cosío tiene un encanto muy suyo, con esa sensación misteriosa y desvaída de grises azulados o de tierras, que acierta a infundir a sus telas. Su forma de plantear y de ambientar, dislocando el dibujo y los planos, sin llegar nunca a violencias extremas, posee una especie de magia, donde lo material y habitual de la vida corriente, que en fin de cuentas es siempre la materia argumental de esta pintura, se diluye y desdibuja en finas nieblas y penumbras, las cuales, a fuerza de superposiciones y transparencias, consiguen llevar al ánimo del contemplador una sensación de poesía.

Cosío no es un gran dibujante, ni, según lo que yo entiendo, un técnico acabado. Y eso lo digo pese a toda su famosa "cocina". Pero tiene, dentro de una evidente confusión y de no pocos balbuceos técnicos, cierto rigor de concepción y cierto sentimiento unitario de la obra, de muy buena estirpe por cierto, que hacen de él siempre un artista original e interesante. Como la Blanchard, su gusto es algo decadente, tal vez menos poético que aquélla, pero mucho más vigoroso. La intención de Cosío parece ser la de salvar la vieja y excelente tradición "oscura" de la escuela española para tratar de enlazarla con las más modernas conquistas del arte nuevo. Sobre todo frente a tanto colorín como por ahí anda. No hay duda de que, como propósito, éste es de los más laudables. Si bien yo no creo que ninguna obra de arte realmente profunda pueda brotar de ningún propósito premeditado de esta índole, y sí únicamente de un impulso interno de carácter vital total y en cierto sentido subconsciente, aunque ello, claro está, exija una técnica para expresarlo, y cuanto más acabada, mejor.

Y aquí acaban los líricos, y entra el turno de los técnicos.

Sin duda, el veterano Vázquez Díaz es el que da una impresión más sólida y seria. Yo, que nunca he sido —ni seré— un admirador a ultranza de Vázquez Díaz, por muchas razones, de temperamento y de concepto, no tengo más remedio que reconocer que las dos obras que él presenta, con no ser una cúspide (si lo comparamos con los "grandes" del arte nuevo, por ejemplo, con Cezanne o Picasso, pues se halla a mucha distancia de ellos), son lo bastante para dejar en lugar harto secundario a todos o casi todos los que, prescindiendo de líricas valoraciones y ateniéndose sólo a la técnica y al rigor objetivo, se hallan a su lado. Tanto el retrato como "el palco" son dos pinturas, por lo menos, serias y bien hechas. Lo que no es poco.

Esto, el que un pintor no genial, aunque excelente, pulverice a casi todos los que se mueven en su órbita, y que constituyen al propio tiempo lo mejor del acervo de nuestra actual pintura, es como para reflexionar: si Vázquez Díaz, que, comparado con Picasso, no pasa de ser un excelente segundón, es mejor que todos o casi todos nuestros pintores vivos, entonces es que nuestra pintura, aparte de lo que contenga como promesa —que no es demasiado—, es una pintura de segundo orden. Esta es la opinión que yo tengo. Veremos si el tiempo me da —o no— la razón.

Cuando uno ha vivido, como yo, largos años en contacto con la pintura y con los pintores, sabe cuánto cuesta pintar, y lo difícil, doloroso y cuesta arriba que se hace el camino. Es, el del arte, un camino heroico muchas veces (como lo es siempre el del trabajo, y más el del trabajo creador), sobre todo cuando a las dificultades propias e inherentes al arte mismo, que ya son dramáticas de suyo, se unen otras de índole material y mostrenca, como son las de la miseria o la estrechez de medios económicos y la necesidad imprescindible de ganarse la vida a pulso. Por eso, yo siento siempre un gran respeto por cualquier artista sincero, aunque no haya llegado a la cumbre, y sé también que las cumbres se labran, en esta gran cadena del arte, sobre los infinitos eslabones de muchos que se malogran y sirven de escabel y van formando clima para que los más geniales puedan escalar aquellas cumbres.

Nadie es inútil en esta gran tarea, y todos prestan su contribución, grande o pequeña, con tal que sean sinceros. Y a veces, por una de esas paradojas de que está llena la existencia humana y la Historia, hasta la prestan los insinceros: basta con que trabajen.

Por eso, estas valoraciones relativas (en relación a la meta ideal de libertad y en relación también a la tradición antigua y moderna, española y extranjera) no han de entenderse como menosprecio de nadie, y sí solamente como expresión de un punto de vista de conjunto.

Yo creo que debe decirse la verdad, aunque duela. Yo, por lo demás, no tengo la llave de los truenos, y puedo equivocarme —y, de hecho, me equivoco muchas veces— como el más pintado.

En el poco o mucho tiempo que llevo haciendo crítica de arte en los periódicos —con o sin fortuna—, siempre he tenido presente la enorme dificultad de la tarea artística, y he procurado ser lo más generoso posible en mis juicios, sin merma de una cierta verdad objetiva de conciencia, que no es posible soslayar.

Yo sé que hay muchos artistas de mérito entre nosotros. De algunos, de los que ahora no me ocupo (por no parecerme adecuado hacerlo a la ligera en esta visión de conjunto), me he ocupado en otras ocasiones con largueza, y yo creo que también con generosidad (que a menudo se me ha reprochado). Pero entre admitir el mérito, relativo, y echar las campanas a vuelo, como suele hacerse, cantando y repicando una hipotética maestría que es muy dudosa, existe un término medio, más aquilatado, que conviene no olvidar.

Nada se va ganando con ocultar las propias quiebras y flaquezas. Más se puede ganar descubriéndolas a tiempo y sin animosidad para nadie.

Hay un largo camino para nuestros artistas y una meta gloriosa al final. Pero ese camino hay que andarlo paso a paso. Aquí, en el arte, como en las matemáticas, cabría decir lo que dijo al príncipe-alumno el maestro Euclides: "Las matemáticas, príncipe, no tienen caminos reales."

LUIS TRABAZO



1



2



3



4

ARQUITECTURA POPULAR EN EL MUNDO

5

La arquitectura sabia, de los grandes estilos, presenta claras líneas de identidad, salvo variantes, relativamente pequeñas, por razón del «genio» local. No cabe duda que también en los grandes estilos se dan singularidades y sorpresas, pero nunca, claro está, absolutas

Donde pueden encontrarse rasgos sorprendentes es en la arquitectura popular, tradicional, por efecto de su mayor adaptación a los diferentes medios y por otras causas, a veces caprichosas o poco explicables.

No pretendemos hacer aquí un estudio serio de la arquitectura popular. Mas bien nos proponemos decir algunas generalidades y, sobre todo, explotar lo que hay en ella de sorprendente.

Ante todo, como afirma Jean Dollfus, en su obra «Aspectos de la arquitectura popular en el mundo» (Gustavo Gili, S. A., de Barcelona) de la que tomamos los croquis que ilustran esta página, «se podrá comprobar que, salvo excepciones ciertamente insulares, como Gran Bretaña y Japón, las fronteras de los Estados no suelen tener mucha importancia en la manera o estilo de construir. Las diferencias suelen ser mucho más sensibles de una a otra extremidad de un país que de uno a otro lado de dichas fronteras». Por supuesto, esto se debe al clima y a la naturaleza del medio: la temperatura, la lluvia o la sequedad, la altura, los materiales de que se dispone, deciden, en gran parte, la modalidad arquitectónica y hacen que se parezcan, por ejemplo, las viviendas rústicas de montaña, ya sean del Cáucaso, del Pirineo y aun del Himalaya.

Pero la arquitectura popular no es, necesariamente, rústica. Es, sencillamente, esa arquitectura de uso local que podemos encontrar en ciudades también, a menudo obra de maestros, no de arquitectos. Tampoco tiene época (el autor del libro en cuestión la trae hasta fines del siglo XIX). Pero—esto sí—el desarrollo económico y la modernización propenden a ir eliminando este «folklore» arquitectónico en beneficio de los estilos universales (se advierte, asimismo, en la decoración interior de las viviendas).

También, al igual que en el otro «folklore», encontramos en la arquitectura popular una comunidad primitiva universal. Las supersticiones son muy semejantes en todo el planeta. Pero la vivienda lacustre de la Europa prehistórica es igual que la misma vivienda en Nueva Guinea. El tejado cónico de los negros de Africa ha existido en Europa y aún existen algunos raros ejemplares (la casa «céltica» de Cebreros, en Galicia, de las que quedaban, y no sabemos si aún quedan, tres o cuatro, o las viviendas de este tipo de la Puglia y de las Cíclades). Es un efecto de adaptación a un nivel muy bajo y primitivo que establece una coincidencia de formas de vida comunes, y aun de ideas comunes también.

En general, la arquitectura popular, bien adaptada, presenta buenos ejemplos de gran belleza y justo sentido de los fines de la vivienda en todas partes. Es lo que tiene de valor ejemplar. De esta adaptación resulta la armonía y, en ocasiones, admirables logros de arte.



6

7



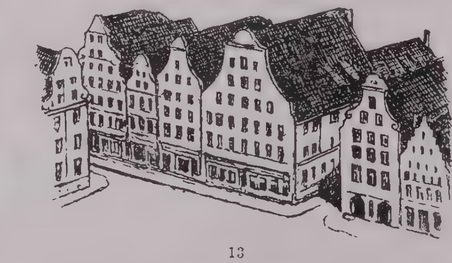
8



10

9





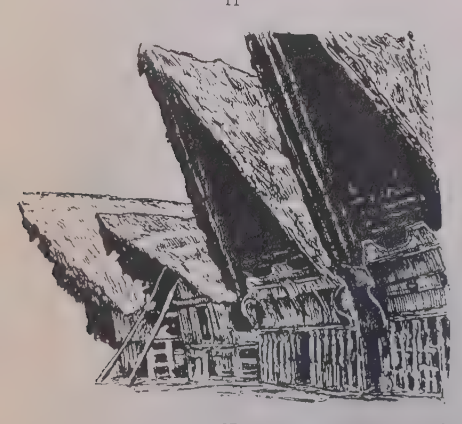


11

12

13

14





16

17

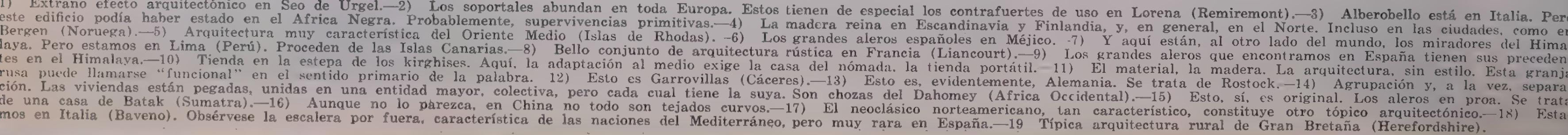




15

18

19



1) Extraño efecto arquitectónico en Seo de Urgel.—2) Los soportales abundan en toda Europa. Estos tienen de especial los contrafuertes de uso en Lorena (Remiremont).—3) Alberobello está en Italia. Pero este edificio podía haber estado en el Africa Negra. Probablemente, supervivencias primitivas.—4) La madera reina en Escandinavia y Finlandia, y, en general, en el Norte. Incluso en las ciudades, como en Bergen (Noruega).—5) Arquitectura muy característica del Oriente Medio (Islas de Rhodas). -6) Los grandes aleros españoles en Méjico. -7) Y aquí están, al otro lado del mundo, los miradores del Himalaya. Pero estamos en Lima (Perú). Proceden de las Islas Canarias.—8) Bello conjunto de arquitectura rústica en Francia (Liancourt).—9) Los grandes aleros que encontramos en España tienen sus precedentes en el Himalaya.—10) Tienda en la estepa de los kirghises. Aquí, la adaptación al medio exige la casa del nómada, la tienda portátil.—11) El material, la madera. La arquitectura, sin estilo. Esta granja rusa puede llamarse "funcional" en el sentido primario de la palabra. 12) Esto es Garrovillas (Cáceres).—13) Esto es, evidentemente, Alemania. Se trata de Rostock.—14) Agrupación y, a la vez, separación. Las viviendas están pegadas, unidas en una entidad mayor, colectiva, pero cada cual tiene la suya. Son chozas del Dahomey (Africa Occidental).—15) Esto, sí, es original. Los aleros en proa. Se trata de una casa de Batak (Sumatra).—16) Aunque no lo parezca, en China no todo son tejados curvos.—17) El neoclásico norteamericano, tan característico, constituye otro tópico arquitectónico.—18) Estamos en Italia (Baveno). Obsérvese la escalera por fuera, característica de las naciones del Mediterráneo, pero muy rara en España.—19 Típica arquitectura rural de Gran Bretaña (Herefordshire).

PUNTO CONTRA PUNTO

JAZZ SINFONICO.—He asistido al ...timo concierto de Antonio Moya, en ... Instituto de Cultura Hispánica, ...unciado como de «Jazz Sinfónico». ...enso que este género híbrido ni es ...zz, ni es sinfónico. Sin embargo, esta ...úsica mediocre con posibilidades tie-..., con la suficiencia engolada del ...usinessman», unas pretensiones de ...ito desmesurado, muy «de cine». ...o se puede tomar en serio, pero tam-...oco en broma: son muchos los inge-...uos que creen que ésta es música jo-...n. Y no se me negará que esto es ... broma pesada.

LA «MISA DUCAL», de Cristóbal ...alffter, cuya primera audición semi-...rivada he podido escuchar, sí que es ...úsica joven. Compuesta por encargo ... la Casa de Alba para una fiesta ...miliar en la capilla del palacio de ...iria, fué ejecutada, unos días des-...ués de su estreno, en la iglesia uni-...ersitaria de Santo Tomás. No es este ...omento de un juicio crítico que ha-...rá que aplazar al curso próximo, ...uando sea estrenada con todos los ...onores por la Orquesta Nacional. Sí, ...e adelantar dos cosas que justifican ...uestra alegría: su lenguaje, comple-...mente actual, está ordenado a un ...n con tanta lógica y claridad que re-...ulta necesario y coherente. Es la téc-...ica justa para una música buscada. ...demás, el fin propuesto es la litur-...ia, fielmente servida, no el concierto.

GERARDO GOMBAU ha compues-...o una música interesante para unos ...equeños poemas de Santiago Galin-...o. «Siete claves de Aragón» es obra ...ien hecha, valiente y significativa, ...ue elude, aludiendo, el peligroso es-...ollo del folklore, con una manera ...ue Manuel de Falla dejó bien seña-...ada a la música española. Creo ver ...n ella, sin embargo, un exceso de ...reocupación por los efectos orques-...ales, que hace diluirse algo la línea ...e la obra. En el concierto de clausu-...a del Ateneo de Madrid fué dirigida ...or primera vez, por Jesús Arámbarri, ... cantada maravillosamente por Te-...esa Berganza.

EL CIRCULO MEDINA ha celebra-...o últimamente dos conciertos extra-...rdinarios. En el primero, Carmen ...érez Durías, con Félix Lavilla al pia-...o, ofreció un recital de canciones de ...utores alemanes — Mendelssohn, ...chubert, Schuman, Brahms — sobre ...oemas de Heine, que fueron dichas ...on exquisita gracia y riqueza expre-...iva, servidas por la voz excelente que ...odos conocemos. La colaboración de ...avilla se elevó a un plano protago-...ista en que voz y piano, en ponde-...ado diálogo sonoro, recrearon estas ...equeñas obras de arte.

José Cubiles tuvo a su cargo la clau-...ura del curso con un programa—Mo-...art, Schuman, Turina—magistral, y ...ue magistralmente fué desarrollado ...or nuestro catedrático de Virtuosis-...o. Sobran a estas alturas los adjeti-...os elogiosos.

EL PALACIO DE DEPORTES pro-...ectado para la capital de España pa-...ece que está en vías de realización ...nmediata. Cuando se comenzó a ha-...lar de su construcción se dijo algo ...aunque de manera marginal—sobre ... posibilidad de que fuera utilizado ...omo local de conciertos. Esperemos, ...ues, que, cuando no cause dema-...iada molestia, y siempre que no es-...orbe otros usos más serios, suene en ... la música, que, según dicen, tam-...ién tiene algún papel en la educa-...ión de los pueblos.

SANTIAGO GALINDO ha sido ob-...eto de un cariñoso homenaje de los ...úsicos madrileños por la labor que ...iene desarrollando en favor del arte ...e los sonidos, desde la Secretaría del ...teneo. En nuestro tiempo, en que el ...iempre necesario mecenazgo es ejer-...ido por el Estado, tienen una gran ...esponsabilidad los cargos desde los ...ue se dirige y encauza el no muy ...audaloso río que riega nuestro arte. ...antiago Galindo viene ejerciendo el ...uyo con discreción y buen gusto, lo-...rando que el Ateneo sea uno de los ...rincipales centros de la vida musi-...al madrileña. El homenaje ha sido, ...ues, justo y a él nos sumamos.

R.

FESTIVALES EN ESPAÑA

Ya se ha celebrado el festival de Granada, y pronto comenzarán otras muchas provincias los suyos. Veo programas y proyectos: algunos, extraordinarios; todos, dignos, pero, creo, susceptibles de aumentar su eficacia si, en su conjunto, estuvieran concebidos en una lógica, sistemática y ambiciosa política cultural. Está, para mí, fuera de duda que el interés de estos festivales reside más en su posibilidad formativa de amplios núcleos de población, que en la simple diversión de algunos, aun presentada como un atractivo más para el turismo. Se trata, recuerdo, de festivales patrocinados por el Estado.

Pienso que en la ordenación deseable hay lugar para dos tipos de festivales: uno internacional, y otros —cuantos más, mejor— con el carácter de misión cultural. En el primero debe haber dos vertientes distintas: mostrar al Extranjero lo más notable de nuestra música —reservando un espacio prudente a la producción contemporánea— y presentar a los españoles lo más interesante de lo que en el mundo se ha hecho o se hace. El estreno de alguna obra, encargada expresamente para el caso, podría constituir el aliciente máximo. En este único festival, sobre el que habría que hacer recaer una gran parte de las ayudas económicas previstas, dada su trascendencia, habría que encuadrar también exposiciones de pintura retrospectivas y actuales, teatro clásico y moderno, muestra de libros editados en el año, etcétera. En una palabra, se trataría de lograr una verdadera feria de muestras de nuestra cultura, que podría cobrar su máximo esplendor y significación si se ampliara su ámbito a todo lo hispánico.

El resto de los festivales, destinados a llegar al mayor número de poblaciones posible, tendrían el carácter ya señalado de misión cultural, y en ellos cabrían programas más "normales".

A lo que voy diciendo, una objeción principal se opone: la dificultad de articulación económica de unos actos que, previsiblemente, no alcanzarán a llevar público suficiente. Sin embargo, una buena distribución del apoyo estatal, teniendo en cuenta la importancia relativa de cada festival, y encauzando la natural emulación entre las provincias a términos en que la aportación de cada una resultara decisiva, me parece que permitiría crear una base eficaz. Por otra parte, un sistema generoso de becas aseguraría la presencia de públicos mucho más interesantes, para nosotros, que el simple y curioso turista.

Lo que conozco de los programas de los festivales de este año —el de Granada, ya cumplido, y los de las otras provincias— está muy bien, pero ¿no podría haber una mayor adecuación, una superior eficacia, un interés nacional, sobre todo, mejor servido?

FERNANDO RUIZ COCA



EL XXX FESTIVAL DE LA S. I. M. C.

En todo tiempo, el creador de nuevas formas artísticas ha debido luchar con la incomprensión de sus contemporáneos. Muchas veces, la obra, el nuevo sentido o estilo, sólo ha logrado imponerse años después de la muerte de su inventor. Es fácil recordar nombres —tenemos bien a la mano Solana y Bela Bartok— que hagan evidente lo que decimos. Hoy, el divorcio existente entre el gran público y la música contemporánea es tan agudo que, hace ya muchos años, movió a algunos compositores a reunirse en una sociedad internacional dedicada a promover y favorecer el cultivo de su arte en los diferentes países. La Sociedad Internacional de Música Contemporánea (S. I. M. C.), que está compuesta por diversas secciones nacionales, celebra cada año su festival en una nación distinta y en él se dan a conocer obras nuevas, previamente seleccionadas por un jurado internacional. El último de estos festivales se acaba de celebrar en Estocolmo y en él, España —que hasta el año pasado no se había reincorporado a estas actividades desde nuestra guerra— ha estado representada por el Secretario General de la sección española de la S. I. M. C., el notable pianista y musicólogo, Antonio Iglesias, al que he pedido sus impresiones sobre estos actos.

—Han asistido delegados de casi veinte países de todo el mundo, habiéndose ejecutado las veintisiete obras selecionadas, entre las que figuraba una de nuestro compatriota, Joaquín Homs. Los premios han sido concedidos a Hilding Rosenberg, Giselher Klebe, Anton Heiller y Sven Erik Back.

—¿Que obras crees mejores de las que has oído?

—Para mí, la «Pampeana número 3», del argentino Ginastera, en la que veo influencias españolas; el «Concierto para piano y orquesta», de Alexei Haieff, y el «Sexto Cuarteto de Cuerda», de Hilding Rosenberg, el primer premiado, que es un importante compositor sueco. Junto a estas obras, el «Trío» para instrumentos de viento de nuestro Joaquín Homs, que en su lenguaje dodecafónico, reveló estar perfectamente al día en el quehacer musical.

También —me dice Iglesias— que ha sido acordado celebrar el próximo festival en Zurich, habiendo sido designado para formar parte del jurado internacional que ha de seleccionar las obras el presidente de la sección española, Oscar Esplá.

Una última pregunta hago a este buen pianista, muy entendido en nuestro arte y que ha oído muchas cosas en sus numerosos viajes artísticos por Europa y América dando conciertos: su opinión, pues, tiene gran valor:

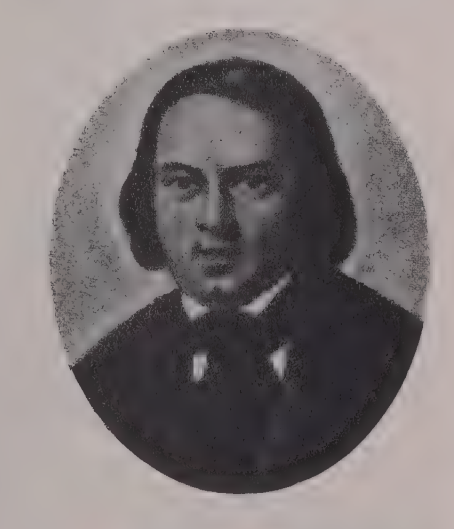
—¿Qué valor estético, en general, crees que tienen el término medio de las obras ejecutadas?

—En conjunto me han parecido poco interesantes. Con excesiva preocupación por la técnica y la originalidad.

Luego, recordamos que el último festival celebrado en España fué el de Barcelona, en 1936. Ya va siendo hora, coincidimos, de que vayamos pensando en traerlo otra vez.

R. C.

SCHUMANN Y NOSOTROS



Este año se celebra el centenario de la muerte de Roberto Schumann—murió el 29 de julio de 1856—. La historia parece en estos cien años haber corrido mucho—dicho de otra manera: está repleta de acontecimientos que nos parecen muy importantes hasta que un mayor alejamiento vaya eliminando los sucesos intermedios. Especialmente, este siglo ha sido decisivo en el desarrollo de la Historia de la Música—. Terminado el período romántico, del que brotan después dos grandes corrientes musicales—una, descriptiva, que tiende al poema sinfónico, con la consiguiente crisis de las estructuras formales; otra, que continúa, ampliándolas, las grandes formas de la arquitectura musical—, sobrevienen las revoluciones impresionista, atonalista y dodecafónica. La música romántica, cuya valoración ha tenido que atravesar todas estas etapas, ha sufrido, incluso en la consideración de la obra de sus más altos representantes —Schubert, Weber, Chopin, Mendelssohn—, una gran crisis valorativa. Sin embargo, Schumann continúa en un primer término. ¿A qué cualidades específicas de su música se debe esto? A mi parecer, la obra de Schumann se distingue netamente de la de los restantes compositores románticos—y esto es lo que le acerca a nosotros—en los siguientes puntos fundamentales:

1.° En su dinamismo interno, gracias al cual su música no se prolonga vaporosamente en una inercia sentimental. La energía rítmica de Schumann se manifiesta en la creación continua de nuevas melodías; la falta frecuente de grandes desarrollos es compensada con la riqueza melódica, índice siempre de una gran fuerza creadora.

2.° En el predominio de los valores puramente musicales sobre lo «literario» y lo «descriptivo». Schumann en ningún momento se deja arrastrar—pese, por ejemplo, a la multiplicidad de los títulos del «Carnaval» o de las «Escenas de niños»—por seducciones programáticas.

3.° Frente al sentido «dramático» de la música romántica, Schumann es un trágico. La intimidad romántica no suele pasar del puro sentimiento o de la «fantasía», que son más bien «climas» psicológicos de verdadera hondura humana. Las «Polonesas» de Chopin son dramáticas; las oberturas de Weber, fantasía. En Mendelssohn y en Schubert existe una contención formal casi diecioschesca. En todos ellos falta lo trágico; la «Sinfonía Trágica» de Schubert es también «dramática». La música de Schumann, en cambio, apunta a lo ontológico, a lo más hondo, bajo la forma trágica—única capaz de alcanzar la veta ontológica—, como en el Concierto para violonchelo, la Segunda Sinfonía o el Quinteto obra 44.

Lo «heroico», por ejemplo, que los románticos presentan como tensión o exaltación psicológica (dramáticamente, por tanto), en Schumann da el salto a lo ontológico. Recordemos la célebre romanza de «Los dos granaderos», de Heine (cuyo centenario se celebra igualmente este año). Lo que en Heine es emoción heroica expresada en forma romántica—la muerte del granadero que no puede sobrevivir al dolor de la derrota, y del emperador cautivo—, al pasar a la música se transforma en la presencia de la muerte, ante la cual los elementos históricos, emocionales, narrativos, desaparecen. Hay que notar que Schumann utilizó el tema de «La Marsellesa», como más tarde haría Tchaikowsky en su obertura «1812»; con esto quiso asegurar el colorido histórico, pero, a diferencia del caso de Tchaikowsky, esta cita musical desaparece como nota típica ante la honda síntesis musical creada. En «Los dos granaderos», de Schumann, lo heroico se esfuma ante el sentido de la muerte« desde dentro del hombre»; no sentimos el oropel fantasmal de una cabalgada bélica, que serviría para encubrir la muerte; en la música, las imágenes se han desvanecido, y en su lugar asistimos a una «situación límite», sin ambages, sin veladuras. El granadero no es ya la imagen histórica, novelesca, de un granadero; la tensión narrativa, que se apoya en nuestro recuerdo, de las campañas napoleónicas, desaparece. Queda lo más hondo, lo ontológico, un hombre que muere, un «ser» que se quiebra en la angustiosa y limpida nota final.

Schumann ha superado el sentimiento y la pura fantasía, para darnos en su música esa tácita trascendencia que, por pertenecer a lo más profundo del ser, no pasa ni envejece.

B.

EL V FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA Y DANZA - GRANADA

Triunfo del músico español Federico Mompou

En Granada, del 20 de junio al 1.° de julio, ha tenido lugar el V Festival Internacional de Música y Danza. Ya hemos dicho en esta misma Revista los caracteres, únicos en el mundo, que para la música registra esta ciudad. Nos referimos a ello, no sólo como motivo de inspiración de grandes compositores—y Falla es un ejemplo—, sino por la armonía entre el espíritu del que escucha la música y los lugares—Alhambra, Palacio de Carlos V, Generalife, Capilla de los Reyes Católicos—en que los conciertos tienen lugar.

En el programa de este año han figurado, además de la Orquesta Nacional, que dirigieron Eduardo Toldrá, Lorin Maazel y Ataulfo Argenta, y del "ballet" de Antonio, el famoso "Sadler's Wells" de "ballet" clásico, que hoy por hoy es de los mejores conjuntos del mundo en su clase. Los Coros de Radio Nacional de España tuvieron destacada actuación, en primer lugar en la Capilla Real, con la misa "Quarti toni", de Victoria; después, en los jardines del Partal, con obras de Victoria y una selección de los compositores españoles actuales. Esta Agrupación Coral—como ya dije en mis críticas de "Ideal"—está excelentemente dirigida por Odón Alonso y tiene unidad y gusto no frecuentes. También la Agrupación Nacional de Música de Cámara tuvo una buena actuación en el Patio de los Leones.

Caracteres de "memorable" tuvo el concierto del día 24 de la Orquesta Nacional, donde la capacidad y sentido musical de su director, Ataulfo Argenta, se manifestaron una vez más aquella noche. La intervención del gran violinista Yehudi Menuhin como solista en el "Concierto para violín y orquesta", de Brahms, contribuyó en gran manera al éxito.

Andrés Segovia, Louis Kentner Menhuhin, Gieseking y Gaspar Cassadó han sido los solistas de estos festivales. Todos ellos demostraron su reconocida valía: Kentner, Menhuhin y Cassadó, como solistas con la Nacional y, también, formando "trío"; Segovia y Gieseking sólo actuaron individualmente. Para escuchar a Andrés Segovia bajo "su" templete del Patio de los Leones, se desplazaron a Granada gentes desde muy lejos. Gieseking nos gustó en su concierto (Palacio de Carlos V), sobre todo en Scarlatti; respecto a su recital Debussy, del Patio de los Arrayanes, el miércoles 27 de junio, fué algo que difícilmente podrá olvidarse: "Fuegos artificiales", "Peces de oro", "La catedral sumergida", "Reflejos en el agua", entre otras composiciones del inmortal músico francés, fueron trozos que parecían comunicar el mundo de las cosas con el del espíritu. Coincidimos Enrique Franco y yo en apreciar que hasta el agua del estanque parecía vibrar en su superficie para hacer más fantástico el reflejo de la Torre de Comarex, mostrando, ante los asombrados espectadores, el "misterio" y el "milagro" de la música impresionista.

El mejor conjunto de "ballet" que actuó en Granada fué, sin duda, el "Sandler's Wells", de Londres, con dos inolvidables noches en el escenario natural del Generalife. Aparte obras ya clásicas en el "ballet", como "El lago de los cisnes", de Tschaikowsky, de perfecta interpretación, con la bailarina rusa Svetlana Beriosova, y de otras obras ya conocidas, ejecutó el número sensacional de los Festivales, en cuanto representa el estreno en España de un gran músico español. Se trata de "La casa de los pájaros", de Federico Mompou, que triunfó **rotundamente**, no sólo frente al entendido—que, como el Infante de Baviera, va de Festival en Festival—, sino ante la masa del público en general, siendo tan grandes las aclamaciones que hubo de salir al escenario a saludar en compañía de Lanchbery, el adaptador de las melodías al "ballet", y toda la compañía. "La casa de los pájaros", de Federico Mompou, es desde los tiempos de Diághilev el verdadero número innovador en cuanto a "ballet" se refiere. La música es excelente, de fuerte personalidad; no pasa de moda (y lo demuestra el hecho de que en Inglaterra "La casa de los pájaros" lleva más de doscientas representaciones"; se contrastan también el colorido y atuendo de los bailarines y la forma de presentar las escenas en consonancia con las más modernas corrientes del arte. La Prensa nacional, hasta ahora, no ha sabido calibrar la trascendencia, para el futuro del "ballet", de "La casa de los pájaros", que va unido a la consagración mundial del compositor español Federico Mompou. La "mímica" de Margaret Hill, "la mujer pájaro", merecerá también memorable recordación.

Respecto al "Ballet español" de Antonio, es el mejor conjunto en su clase entre los que han llevado por el mundo el nombre de España. Música excelente de Ernesto Halffter, con su estreno sobre una "fantasía" de temas gallegos. La actuación del mismo Antonio, única, sobre todo en sus "seguiriyas" y bailes andaluces. Entre las bailarinas hay que destacar el nombre de Carmen Rojas.

Los Festivales de Granada deben seguir año tras año, porque constituyen un espectáculo de arte excepcional. Respecto a la iluminación de los paseos y torres de la Alhambra, abogamos por la "discreta y casi velada" del Patio de los Arrayanes y la de ciertas torres. No encajan, por el contrario, en el ambiente legendario y misterioso de la Alhambra, las luces en demasía cegadoras del paseo central, ni los focos "muy a la vista" entre los árboles, ni las "dichosas" conchas del Generalife. Esto de la iluminación, más que problema de dinero, es cuestión de gusto. Cascadas y fuentes hay donde una simple bombilla semiescondida, lo haría todo.

La idea de los Festivales de Granada—los primeros en España cronológicamente—, de don Antonio Gallego Burín, fué muy buena, pues es el embrujo la fuerza de algunas ciudades, lo que contribuye a la permanencia de estos espectáculos de tipo internacional.

Excelente el criterio de don Manuel Sola de rebajar este año el precio de determinadas localidades. Ampliando y mejorando la galería de Carlos V puede hacerse "compatible" lo señorial con la "adhesión" de otras clases sociales. Pongamos el ejemplo del Liceo de Barcelona, donde admiran la ópera lo mismo la aristocracia que la clase media, cada cual en sus localidades.

Lo que sí entendemos debe mejorarse y anticiparse en unos meses a la celebración del Festival de Granada es la propaganda para el extranjero, la confección de programas, la "publicidad" previa de tipo nacional. Son "detalles", en realidad, que en nada han afectado a la calidad y prestancia de unos Festivales "únicos en el mundo"—insistimos—; mas, perfilando estos detalles, "buscando el colaborador adecuado en cada tipo de problemas", se puede llegar muy lejos, contribuyendo a su perduración.

JOSE CORRAL MAURELL

RICARDO WAGNER

por RENE DUMESNIL

Traducción y notas de FERNANDO GUTIERREZ VELASCO y ROSENDO LLATES

EDITORIAL VERGARA - BARCELONA, 1956

Ricardo Wagner es, sin duda, el músico que más trabajo ha dado a las prensas españolas, poco propicias, en general, a los trabajos musicológicos. Y en ello, Barcelona, tan próxima, en su clima fin de siglo al mundo de lo wagneriano, ha ido siempre a la cabeza. Por eso, no nos extraña la aparición en la ciudad mediterránea del "Ricardo Wagner", de Dumesnil, en esta traducción que viene a aumentar nuestra ya relativamente copiosa bibliografía sobre el compositor alemán. Bibliografía copiosa, sí, pero no fundamental, y en la que la aportación de este libro no introduce algo definitivo. Dumesnil no trata de ahondar en la significación de lo que Wagner representa en el mundo de la cultura, en general, ni en el de la música, en particular, quedándose en la descripción puramente externa de su vida y sus obras. Empleando, a veces, una ironía muy francesa, el autor se mantiene fuera —mas acá del Rhin; mas acá del amor y, por tanto, del conocimiento— de los valores vitales y estéticos cuya historia intenta. No es, desde luego, la disección fría, clara, ordenada y distante que podríamos esperar y que deseamos de un buen musicólogo francés. Todo se queda en la conocida superficie de este mar teutón, cuya característica es, precisamente, la profundidad. Por otra parte, la obra —cuya primera edición creo debe situarse alrededor de 1930, lo que explica menos aún su elección para ser vertida ahora al español— es rica en datos y pormenores, algunos de los cuales quedan aclarados definitivamente.

La traducción es bastante correcta, si bien no está exenta de algunos galicismos. Una nota muy interesante sobre el wagnerismo en España completa el volumen, que contiene muy numerosos y excelentes grabados; reseñas bibliográficas —española (muy completa) y francesa— y un índice cronológico. El papel, la impresión y encuadernación son excelentes.

C.

HAMLET, por EL TEATRO DE CAMARA

El gran ciclo de teatro, organizado por el Ayuntamiento de Granada para las fiestas del Corpus Christi, fué inaugurado por el «Teatro de Cámara Universitario (T. U. C.), que dirige Víctor Andrés Catena, con la puesta en escena de «Hamlet», en el majestuoso escenario del Palacio de Carlos V. de la Alhambra.

La crítica y el público acogieron calurosamente la realización del joven y valiente director del T. U. C. granadino, destacando su labor junto a la de Esperanza Clavera, que ha sido una revelación, interpretando Ofelia.

En este ciclo de teatro intervino también la compañía de María Jesús Valdés y el T. E. U. de Granada, que volvió a triunfar con «Pedro de Urdemalas», de Cervantes. La dirección, de José Martín Recuerda, excelente, como dijimos ya en INDICE.



LIBROS

¿ESTA VIVA O MUERTA LA FILOSOFIA EXISTENCIAL?

Por FRITZ HEINEMANN • Revista de Occidente. Madrid, 1956

El autor escribe este libro desde una
ición post-existencialista y meta-
alítica. Su preocupación más visi-
es la de valorar la filosofía exis-
icial desde nuestra actual situación
tórica. En ello radica, a mi modo
ver, la importancia de esta obra.

Considera al existencialismo como
a forma representativa de la filo-
ía europea occidental. Estudia a
más significativos filósofos de esta
idencia. Y a lo largo de todo el li-
no cesa de preguntarse: «¿qué es
vivo y lo muerto del existencialis-
?»

Porque lo que más le importa es sa-
r si los existencialistas son los guias
pirituales de nuestro tiempo, si la
mática existencial sirve al hombre
oderno para encontrarse a sí mismo,
en fin, si el mundo de posibilida-
s que abren las preguntas existen-
alistas servirá para domar y sus-
aerse a la poderosa influencia de
técnica.

Heinemann presenta el hecho del
najenamiento» en el mundo moder-
. Enajenamiento como disociación
ruptura entre el ser humano y sus
ojetos, como estado de desequilibrio,
trañeza y angustia.

Y ciertamente que el mundo moder-
puede caracterizarse por esa dis-
nsión o enajenamiento, entre civi-
zación y cultura, técnica y espíritu,
ersona y sociedad, derivados todos,
n lo profundo, del enajenamiento de
ios y el hombre.

Estos hechos se transforman en
roblemas y es la filosofía existencial
que más denodadamente ha lucha-
o por resolverlos o plantearlos ade-
uadamente. El autor hace un estu-
io de Kierkegaard y su reto a nues-
o tiempo; de Husserl y sus conexio-
es y diferencias con el pensamiento
xistencial; de Jaspers como filósofo
otante, de su teoría básica de la co-
unicación, del «envolvente» y su
osterior evolución superando el exis-
encialismo con lo que él llama me-
afísica de la razón; de Heidegger y
i problema de comprensión y encua-
re dentro de la corriente existencia-
sta; de Sartre y sus teorías sobre la
naginación como fundamento de la
etafísica, de la *nada*, de la libertad.
e la anulación de su existencialismo
n el humanismo y de la defensa del
ial encarnada en la canonización de
aint-Genet; de Gabriel Marcel y su
etafísica como «réflexion braquée
ir un mystere», de la sustitución
ardinal del «yo pienso» cartesiano
or el «yo creo», de su teoría de la
speranza como materia con la que
stán tejidas nuestras almas, de la
ecusación que hace él mismo de su
ncíclica «Humani géneris», que re-
haza el existencialismo; y en fin, del
xistencialismo a consecuencia de la
ístico anarquista Berdiaiev, cabal-
ando entre Rusia y Occidente, de-
rante de la libertad, hasta caer en
exageración del sujeto *inobjetivado*
de la escatológica existencial.

Después de estos variados estudios
iene a resumir sus tesis en la pre-
unta *por qué* sea el existencialismo, pregunta que elude con esta otra: ¿cuál es la función del mismo en las presentes circunstancias?

El intento de superar el «enajenamiento» no ha sido realizado.

Por ello está muerto, en el existencialismo todo lo que signifique sistema, es decir, todo lo que sea lógica y ontología.

El existencialismo no ofrece un análisis satisfactorio de la ciencia.

En cambio vive la problemática, la necesidad de interpretar de nuevo al hombre, su posición en el mundo y su relación con el prójimo y con Dios.

Es, pues, necesario abrir un cauce que transforme este quehacer y este inquieto empuje en algo fecundo y constructivo. Esta dirección pudiera ser la sustitución de la premisa «ser en el mundo», por la de «ser con el mundo».

Heinemann aventura un nuevo punto de partida que promete desarrollar en otro libro, y que se reduce a sustituir el *cogito ergo sum* por un *respondeo ergo sum*.

La «respuesta» como característica del hombre, supera a la «existencia», porque el *existo ergo sum* es infecundo, mientras que la «respuesta» tiene amplios fundamentos empíricos en la física, psicología, historia o bien en el arte, la ética, etc.; porque la «respuesta» funde la sutura que la filosofía existencial contempla entre espíritu y naturaleza; porque se supera el aislamiento del individuo estableciendo la comunicación y refiriéndose a la trascendencia y no sólo a ésta, y por último, porque convierte al *existo ergo sum* en un caso particular, en el cual todas las respuestas fueran existenciales.

Así, la filosofía existencial subsiste viva como regulativo, llamada o requerimiento, exigiendo del filósofo que su pensamiento sea acción, ya que por sus respuestas-acción existe.

Pero si todo esto es válido, no lo es menos que el hecho central del «enajenamiento» cifrado en el conflicto del espíritu y la técnica sólo puede superarse superando la técnica mediante el desarrollo de las *ciencias del espíritu*, que ineludiblemente segregarán una «técnica» del hombre con recursos suficientes para controlar y regular convenientemente la técnica natural.

En este sentido, la mejor respuesta positiva a la inquietante problemática existencial, es un tal desarrollo de las *ciencias del hombre* que permitan el equilibrio en el orden del saber y en el orden de la fuerza.

J. M.

EL PREMIO NOBEL PARA ALFONSO REYES

El Círculo de Escritores y Poetas Iberoamericanos de Nueva York, entre otras instituciones, ha solicitado el Premio Nobel para el gran escritor mexicano Alfonso Reyes.

En este acto, cuya noticia nos remite el diario neoyorquino en lengua castellana «La Prensa», Luis Alberto Sánchez afirmó que Alfonso Reyes tal vez sea «la más grande figura literaria de la América contemporánea».

El Presidente de México envió un mensaje adhiriéndose al homenaje.

El acto se realizó en los salones de la Casa de Galicia.

● *Nos sumamos con todo empeño a la iniciativa que reflejan las anteriores líneas. Alfonso Reyes es más que digno del Premio Nobel.*

Decir que lo merece, a la vista de tantos otros como lo han obtenido, no constituiría un verdadero elogio.

Así, pues, sería para nosotros un hecho altamente satisfactorio que Alfonso Reyes lograra el conocido galardón internacional, tan inevitablemente influído por consideraciones y factores extraliterarios. Con mayor motivo si se tiene en cuenta que tales factores hacen muy difícil el acceso al Premio Nobel de los escritores españoles. En el honor concedido a Alfonso Reyes veríamos una compensación para las letras hispánicas, aun cuando seríamos insinceros si ocultáramos que nos gustaría ver galardonado con esa recompensa a alguno de nuestros maestros más venerables, como Don Pío Baroja, hoy tan al final de su laboriosa carrera, Menéndez Pidal o Azorín, para no citar sino las figuras más visibles de las letras españolas.

HISTORIA DE LA LITERATURA NORTEAMERICANA

Por CONCHA ZARDOYA • Editorial Labor, S. A. Barcelona

Este es uno de los libros que el crítico gusta de enjuiciar. En primer término, porque es un libro excelente por todos conceptos. En segundo lugar, porque esta excelencia resalta de modo patente, sin duda posible, lo que ahorra toda vacilación, toda desconfianza respecto a la validez de la opinión propia.

Concha Zardoya conoce bien la literatura norteamericana, y no sólo de oídas, pues tiene la ventaja de vivir en los Estados Unidos y en sus medios universitarios, con todos los recursos que presta esta posición privilegiada. Concha Zardoya supo aprovechar cumplidamente tales recursos.

La literatura norteamericana, aunque joven, es muy vasta ya; la más copiosa de todo el Hemisferio Occidental. Sobre todo es abundante la producción moderna. Esto plantea el problema de una buena selección y de dedicar, a cada autor, según su importancia, el espacio que le corresponde. Nos parece que la autora usó con justeza sus medidas y salvó esta dificultad correctamente.

Concha Zardoya se colocó en una actitud de servicio del lector, una actitud, en suma, didáctica, apreciando los valores sin estrechez de juicio, con el menor subjetivismo posible, es decir, sacrificando los propios gustos, en la medida de lo preciso. Hizo bien. Por eso su libro es muy informativo y muy de fiar. Viene a ser un manual útil para el estudiante y para el lector que quiera estar al tanto de una literatura de tal peso en el mundo.

Y algo que resulta precioso a la hora de tener el libro ante los ojos: está admirablemente escrito, con sencillez, con claridad y con sensibilidad. No es la obra de un profesor que cataloga y sitúa los objetos conforme a ciertas coordenadas o moldes de juicio. Es el trabajo de una persona que siente la literatura y que se entrega a ella con emoción y con cariño. Por eso hay momentos en que uno se deja prender por el texto con verdadero placer.

En resumen: podemos recomendar esta «Historia de la Literatura Norteamericana», escrita por una autora española, sin miedo a decepcionar al lector.

A. F. S.

EL MOLINO DE VIENTO

por CAMILO JOSE CELA •
Editorial Noguer. Barcelona, 1956

Para escándalo de los bien-pensantes y para revulsiva diversión de los que no lo son tanto, acaba de publicar Camilo José Cela, la mejor de sus novelas cortas, «El molino de viento» (Editorial Noguer. Barcelona, 1956). La mejor, digo, porque en las publicadas anteriormente—que recoge, también, el volumen que hoy comentamos—no había acabado de encontrar su autor la fórmula feliz que aunara forma e intención en un todo indisoluble...

Me explico: tanto «Timoteo, el incomprendido», como «Café de artistas» o «Santa Balbina, 37, gas en cada piso», son obras que pretenden, con la deformación de la realidad hasta lo grotesco, darnos el sentido último de unas existencias que cuelgan en el vacío de su desorientación vital, de su mediocridad y mezquindad humanas, de su inautenticidad personal. Ahora bien, la brevedad de esas novelas obliga al escritor a presentar a sus personajes desgajados de la sociedad que les rodea, a limitarse a describir una parcela mínima de esa sociedad, con lo que—en definitiva—los pequeños grupos sociales retratados resultan mucho más absurdos y grotescos de lo que a la intención del autor conviene, por ser ésta en el fondo, crítica de una realidad y un tiempo —los actuales— determinados. El resultado es que al lector no se le ocultan las intenciones del autor, pero su realización le resulta demasiado convencional y, si se me permite la imprecisión del término, fría.

Con «El molino de viento» ya no ocurre lo mismo. Gracias a la mayor extensión de la obra—y a su mayor ambición, pues no se pretende reflejar la vida grotesca de una falsa profesión («Timoteo...») o de un grupo reducido («Café de artistas»), sino la de un pueblo entero—ha podido Cela despacharse a su gusto, dando a lo que en los otros casos eran cuadros menores, dimensión de retablo, con cabida para todos los pequeños detalles que hacen de los personajes verdaderos seres vivos, aunque vivan sumidos en lo grotesco de una vida descoyuntada y miserable, que ellos pretenden disimular bajo una capa de normalidad burguesa, que por su infelicidad y pueblerismo es, en vez de disfraz, motivo de mayor contraste.

Decía al comenzar estas líneas que «El molino de viento» había sido publicada para escándalo de los bienpensantes y para revulsiva diversión de los que no lo son tanto, opinión que es reflejo de lo que llevo oído hasta el momento acerca de este libro. En efecto, una lectura superficial de «El molino de viento» puede hacer creer al lector que Camilo José Cela lo ha escrito por puro o, mejor dicho, por impura y grosera diversión: una opinión de este tipo puede basarse en la abundancia de palabras gruesas o inelegantes que aparecen a lo largo de toda la novela y en algunas situaciones de la misma. El lector bienpensante puede añadir, además, que no todo en la vida es tan rastrero y vil, que autor y lector pueden divertirse de una manera más honesta y sencilla...

Desdichadamente, este tipo de literatura tiene una justificación objetiva que hace referencia a una realidad social y, su expresión, sobre ser absolutamente lícita, tiene un fin catártico bastante más considerable que el que pueda ofrecernos una literatura blanca, rosa o azul, de evasión. Que el autor al escribir o el lector, en su lectura, puedan divertirse—por la forma grotesca, descoyuntada o caricaturesca del diálogo—, es otra cuestión, que no atañe en nada a lo que decimos. Por otra parte, este tipo de literatura tiene una larga tradición, no sólo literaria, sino también artística, en general. No cabe sólo pensar, al referirnos a ella, en algunas obras de Cadwell, de Léautaud o de Valle-Inclán, sino que—en un estudio más extenso—habría que hacer referencia a los «Caprichos» de Goya o a los cuadros del Bosco o de Granach, el Viejo.

Para el lector inteligente, pues, «El molino de viento» puede constituir una diversión, sí, pero revulsiva; una diversión que le obligue a pensar, a inquietarse por los complejos fenómenos que dan lugar a una situación vital que permite construir, sobre su existencia real un tipo de literatura como la que Cela nos ofrece en su última novela corta. Esa situación vital que uno de sus infelices personajes identifica con lo que él llama *el pueblo*, en la acepción geográfica de la palabra, una situación vital que todo lo arrasa, que todo lo destruye, que todo lo desvirtúa: *«El pueblo es como un molino de viento que lo mastica todo: los puntos cardinales y las potencias del alma, los hombres y las mujeres, las notas de la solfa y los ríos de la patria, los tiernos melones de secano y la aromática flor del tomillo, los enemigos del alma, las virtudes teologales, el trigo, la cebada, la avena, el centeno y el maíz».* *J. M. C.*

EL PERRO QUE VIO A DIOS

por DINO BUZZATI

Editorial Janés - Barcelona, 1956

Esta colección de cuentos del escritor italiano Dino Buzzati, forma parte de una colección que reclama, con justicia, un elogio debido. Janés, sin duda posible, es un gran editor, cuyas realizaciones tienen algo de milagro. Es el caso de estos libros, económicos y, al mismo tiempo, lujosamente presentados. No cumpliríamos con nuestro deber de críticos si no lo dijéramos, aunque la crítica suela ejercerse sobre los textos, no sobre las técnicas editoriales. Tal vez convenga modificar semejante criterio, porque el continente de una obra literaria es inseparable de su contenido, prácticamente hablando. De ahí que el editor y la industria gráfica deban asociarse, cuando menos en ocasiones especiales, al enjuiciamiento de los textos. Este es el caso de una «ocasión especial», precisamente, dada la calidad del objeto presentado por el editor.

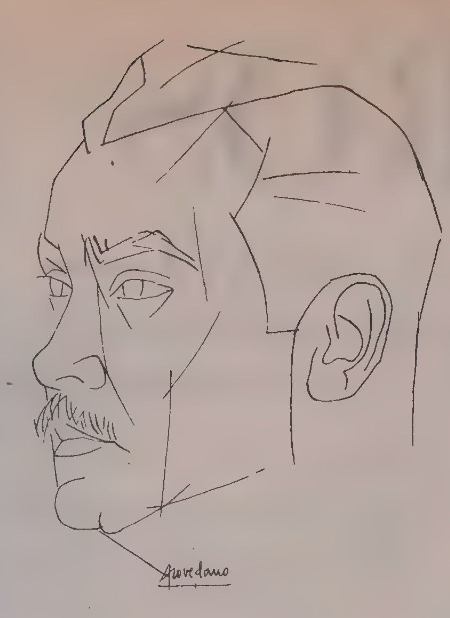
Pasemos ahora a los cuentos de Buzzati. Buzatti procede del periodismo y ha irrumpido en la literatura con unos métodos expresivos que de algún modo están influidos por su primer oficio. A este influjo periodístico podría atribuirse le «eficacia» del autor italiano, y también su flexibilidad para abordar, siempre con destreza, diversos modos de enfocar el cuento.

El que da nombre al volumen, «El perro que vió a Dios», juega con el misterio, rigurosamente atenido, sin embargo, no desprendido, del medio sórdido de un pueblo, con sus mezquindades, muy humanas, y sus bajezas. La estampa costumbrista y el análisis de un ambiente de tipo realista se abre, sin romper nada, a una dimensión poética y misteriosa. Un buen cuento, a la verdad, lo que es mucho decir.

Pero hay otras narraciones de índole muy distinta. Por ejemplo, «Algo había ocurrido», donde un tren que no se detiene en ninguna parte atraviesa un país vacío y alarmado, y concluye su carrera sin que el pesado, agobiante misterio, se esclarezca. Se ha dicho que Buzzati, en estos y otros cuentos parecidos, acusa una influencia kafkiana. Esta influencia no es dudosa. Pero en Buzzati este espíritu toma un aspecto muy diferente del que tiene en el escritor checo. El «kafkianismo» de Kafka era algo muy profundo, emanado de lo más íntimo de su alma, era una auténtica visión del mundo y de la vida. En Buzzati se trata de algo mucho más superficial, menos trágico y menos convincente. Por lo mismo este kafkianismo de segundo grado no produce la angustia radical de los escritos de Kafka, y resulta, por eso mismo, más llevadero, más juguetón en el fondo, menos trascendente. Esto no significa que sea desdeñable. Al contrario. Buzzati realiza en este género o modalidad cosas a nuestro juicio espléndidas, como es el caso de «El delito del caballero Imbriani» o «El caso de Aziz Maio», una especie de «Proceso» en tono menor, pero excelente como narración.

En fin, «El perro que vió a Dios» es un libro apetecible y que deja contento al lector.

F. S.



DESLUMBRAMIENTO (PASION DE AMERICA)

de GENEROSO MEDINA

Insula - Madrid, 1956

Generoso Medina, joven poeta uruguayo, no se nos presenta en estas páginas alumbradoras como un contemplativo; no retrata, no refleja, sino que vivifica. Si comienza por cantar a América, se siente a la par América misma—objeto y sujeto—, sus ríos, su furiosa vegetación virginal y espléndida. El poeta nace con América, vive con ella desde el primer momento de la tierra, se confunde con sus raíces o su cielo.

La muerte es también nacimiento sobre estas páginas sangrantes. Por eso el poeta dice del héroe que su «nacer fué morir traspasado de lanzas y heroísmo». Es la muerte aquí la que alumbra al hombre. Y la mujer es «abrazo de eternidad», es la tierra y el astro, el tiempo:

¡Oh mujer!
¡Tierra mía!
¡Mundo mío!
¡Astro mío!
....
¡Oh sexo de la tierra!
¡Oh mujer!
¡Oh dios primero!
¡Oh tiempo mío!

Es lástima que en una simple noticia no nos podamos extender haciendo el detenido estudio que la poesía de Generoso Medina exige, pero no queremos dar por terminadas estas líneas sin antes señalar alguna característica de la técnica del joven y gran poeta uruguayo, como por ejemplo, la poetización de los elementos considerados prosaicos por la crítica de corte tradicionalista.

Puede servirnos de ejemplo el vocablo «camisa», al que el poeta llena de temblor poético:

Ponían en mi carne
como fría camisa el desconsuelo.

Saber comparar el desconsuelo con una fría camisa y lograr el chispazo lírico, es una prueba extrema de la viva intuición lírica del poeta. Pero el mérito no estriba sólo en la comparación, sino en el arte de que sea el desconsuelo—palabra de mayor tradición poética—el comparado con la camisa, no ésta con aquél, pues en este último caso—camisa como desconsuelo—el poeta ascendería en una línea de poetización, usando de un recurso más clásico. Pero aquí resulta que el poeta invierte la forma y nos habla del desconsuelo como fría camisa, con lo que va de la palabra tradicional poética a la tradicional prosaica «camisa», siguiendo una línea de despoetización. Y el temido descenso poético se salva aquí con un adjetivo—fría—y con una construcción sintáctica de gran penetración poética: dejando el complemento directo de la oración principal—desconsuelo—para palabra última. He aquí la gran intuición lírica de Generoso Medina. No cabe duda de que hubiera sido menos bella la expresión situando la oración subordinada adverbial al final del segundo verso:

Ponían en mi carne
el desconsuelo como fría camisa.

Con otro procedimiento que no nos atrevemos a analizar por la falta de espacio. Generoso Medina impregna al cardo vulgar de contenido poético:

El cardo azul con sus mejillas secas.

Aquí, además de jugar principalmente otros factores, el poeta se sirve del color como primer impulso de poetización; de ello usa muchas veces para valorar líricamente los vocablos menos poéticos, que él nunca rechaza. Así, cuando nos habla de «las siestas amarillas del ciruelo» o de la «pobreza blanca».

Creo sinceramente que Generoso Medina se sitúa con este hermoso libro entre los mejores poetas de su patria—que lo es de muchos grandes—y también de la poesía americana actual.

RAFAEL MORALES

KARLA Y OTRAS SOMBRAS

por LUYS SANTA MARINA

Luis de Caralt, Editor - Barcelona

Tratar de descubrir a estas alturas el fino escritor que alienta bajo la timidez, encubierta en brusquedades, de Luys Santa Marina, nos parece empeño ingenuo pero no ocioso.

Porque de un tiempo a esta parte son demasiados los esperpentos literarios...

Bueno será, pues, señalar la aparición de «Karla y otras sombras», que traduce en un volumen de relatos la dedicación de Luys Santa Marina a una tarea poco brillante en apariencia pero necesaria y ejemplar, cual es la de escribir correctamente, cosa que, aunque a muchos extrañe, no se consigue sino trabajando día a día con paciencia y humildad.

No se crea, empero, que Lyus Santa Marina, biógrafo de Cisneros, cronista del Gran Capitán en tierras de Italia, comentador de Paravicino, se limita a ofrecernos con «Karla y otras sombras» una serie de narraciones, cuyo único mérito sea el de estar escritas con suma corrección y galanura. No. «Karla y otras sombras» es algo más que una simple pirueta estilística: es el exponente de una de las más ciertas condiciones o virtudes del escritor: el poder de evocación. Para el común de los mortales, el pasado es algo oscuro y remoto, y un recuerdo, un bello o triste recuerdo, queda siempre reducido a los límites de una fotografía amarillenta. Para el escritor, no. El escritor posee la virtud mágica de evocar los hechos con fuerza tal que le es dado de nuevo, el placer o la angustia de *vivirlos*. Y cuando esta evocación desfigura levemente un perfil, o imagina gallardía donde sólo hubo intemperancia, o amor donde únicamente afecto, al escritor dejan de pertenecerle sus recuerdos, porque éstos son ya, novelados, patrimonio común.

Esto, sobre poco más o menos, es lo que ocurre con «Karla y otras sombras», donde Luys Santa Marina ha *revivido* lejanos episodios de niñez, de adolescencia y de juventud, dando existencia real a figuras que fueron, tal vez, sólo un nombre en labios de sus mayores. Esa ternura contenida que transpiran sus páginas, esa melancolía resignada que desprende cada uno de los relatos, son el contrapunto adecuado para depararnos la visión de unos seres y unos países que se agitan con toda la fuerza de sus almas enfebrecidas, dispuestas a la conquista del mundo o, a veces, de un poco de paz. Lástima grande que sepamos el final de todos estos bellos cuentos. Pero lo triste, lo *real*, es también aleccionador. Digamos que, para nuestro gusto, es difícil determinar qué narraciones de las que integran el libro son las mejores. La que da título a la obra «Karla», se nos antoja una de las más conseguidas. Algunas de ellas, como las que forman la serie de «Pelagia y Fructuoso», habían visto ya la luz en publicaciones barcelonesas.

R. B. B.

LA VIEJA LEY

por CARMEN KURZ

EDITORIAL PLANETA - BARCELONA

Carmen Kurz, que obtuvo con su novela «Duermen bajo las aguas» el Premio «Ciudad de Barcelona» del pasado año, ha publicado ahora su segundo libro. Se titula «La vieja ley», y desarrolla un tema totalmente distinto del primero. «Duermen bajo las aguas» era un libro «testimonio». En él nos explicaba su autora, a través de los tres sueños, el proceso psíquico de una mujer que decide faltar a la fidelidad debida a su esposo, porque se siente traicionada por éste. Ya que el engaño, y aquí residiría la tesis de la novela si su autora se hubiese propuesto escribir una novela de tesis, no se reduce a la infidelidad matrimonial o a la falsedad de una situación económica aparentada «a priori»; el engaño alcanza formas mucho más sutiles o peligrosas. «La vieja ley», por el contrario, es un hermoso relato, a veces duro, pero nunca amargo, dividido implícitamente en dos partes. En la primera, cuatro hombres esencial y existencialmente distintos, nos explican su relación con la protagonista. Cada uno de ellos representa una diversa actitud ante la vida, una forma diferente de concebir el amor. En la segunda, Vicky, la heroína de «La vieja ley», nos cuenta el cómo y el porqué de sus relaciones con los cuatro hombres que dejaron en su alma una huella indeleble y especial. Por si alguna duda quedara, este libro constituye, pues, la prueba de la autenticidad de su vocación literaria.

«La vieja ley», nos explica Carmen Kurz, «es la que nos obliga a amar, a ser amados. La que no admite rebelión... Algunas veces la confundimos, nos confundimos amando al que nos ignora, ignorando al que nos ama. Y de esta confusión nace la soledad.»

Pero por encima de la magnífica pintura de unos tipos hechos de humanas contradicciones, y que por su misma humanidad y por sus mismas contradicciones alcanzan categoría de símbolos, sin que su autora se lo propusiera de un modo formal, el gran valor humano, social y, si se nos apura, histórico, de la obra, reside, a nuestro entender, en la segunda parte del libro, donde se plantea, gallardamente, el problema de la que Carmen Kurk denomina «generación intermedia», y que no es otra que la compuesta por los adolescentes a los que la guerra, recién terminada, lanzó a una lucha para la cual una educación arbitraria y caduca les había ya de antemano inutilizado. Vicky es, pues, el símbolo de quienes resolvieron su inadaptación, convirtiéndose en seres inútiles o en prostitutas de postín.

«La vieja ley» puede clasificarse, por tanto, como lo que se ha dado en llamar «novela-documento». La obra, literariamente, es superior a «Duermen bajo las aguas», y en ella Carmen Kurz ha puesto, una vez más, de manifiesto sus dotes de excelente narradora. Uno de sus mayores aciertos es el relato, en presente, de los recuerdos infantiles de Vicky. Porque «los chiquillos viven muy solos, siempre en el presente, en un mundo sin recuerdos». La sombra de Julián, el padre de la chiquilla, muerto prematuramente, pasa a través de todas las páginas de la obra. Su desaparición constituye, en última instancia, la causa de su caída. En este aspecto, la crítica de una pedagogía absurda e hipócrita, aferrada a los convencionalismos de una época felizmente periclitada, es implacable.

De los cuatro personajes masculinos, Andrés Lezama es, sin duda alguna, el más interesante, el más logrado y también el más... incomprendido, pues no ha faltado quien le tachara de invertido. Andrés Lezama es, simplemente, un cerebral. Un hombre que cree que «hacer del amor un hábito, un deber o una necesidad, es rebajarlo a la categoría de cualquier otra función física. La fragua del amor está en el cerebro, absurdo es colocarlo en el corazón y sucio pensar que pueda alojarse más abajo».

«La vieja ley», que llama a las cosas por su nombre, es, en definitiva, una obra moralizadora. Y no porque así lo determine caprichosamente su autora, sino porque así se desprende de la actuación real, verosímil, de sus personajes. Vicky está condenada a la soledad. Porque existen dos clases de soledad. Nos lo dice ella misma. «La soledad íntima, nuestra, de nosotros, aunque estemos rodeados de gente, y la soledad de la persona que realmente está sin compañía».

R. B. B.

DEL "DIARI 1918", por J. V. FOIX

Prólogo de JOSEP ROMEU - Colección "Signe", núm. 1 - Barcelona, 1956

El primer volumen de la nueva colección catalana de poesía y ensayo «Signe», publicada por Joaquín Horta y dirigida por Josep Romeu, lo constituyen 40 poemas en prosa de J. V. Foix que forman una mínima parte del *Diari 1918*.

Este fabuloso *Diari*, compuesto por 365 poemas escritos en plena juventud, era ya conocido por fragmentos aparecidos en diversas revistas de la época («Trossos», «Hèlix», «L'Amic de les Arts», «La Revista») y en los volúmenes *Gertrudis* (1927) y *KRTU* (1932). Pero entre estos fragmentos, publicados en el momento del gran aldabonazo surrealista, y los que contiene el volumen que comentamos, puede advertirse una notable distancia. El poeta ha adquirido, en este largo período, quizá por su evolución de hombre, pero quizá también por circunstancias personales y colectivas, una conciencia poética cada vez más lúcida (que supera el amor inicial por la aventura y el riesgo) y una hondura humana y estilística cada vez más intencionada. Hoy, la obra de Foix, trasciende la mera actitud de subversión y juego, que entrañaba en su juventud, y adquiere un contenido lírico raramente conseguido por la poesía catalana postmaragalliana.

El poeta, al definir en 1929 su literatura, hablaba de «les meves perífrasis (¿circumlocucions?) poemàtiques»; que en otro lugar del mismo artículo, se corregía a sí mismo en estos términos: «els trescents poemes en prosa que he escrit—que he, en llur majoria, transcrit». Ahora, en 1956, repite sus viejas ideas y califica los nuevos poemas en prosa de «semblances o aparences». Estas consideraciones nos sitúan de una manera precisa su labor literaria.

Arno Holz definió, en una fórmula feliz, el «naturalismo consecuente» como *arte igual a naturaleza menos x*, en la que *x* es igual a la «insuficiencia de nuestros medios expresivos para la reproducción de la verdad». Esta fórmula (dejando aparte la actitud específica de escuela) puede darnos la medida de la obra poética de Foix. El arte (que para el poeta es una investigación en lo Bello y en lo Raro, últimas consecuencias de la gran intuición hegeliana sobre lo Bello y lo Feo) es, en estos poemas, igual a una vivencia lírica de la realidad (no de la estricta naturaleza objetiva, toda vez que un sueño o una visión son tan reales como un paisaje o una enfermedad), mas *x*, en la que *x* es igual a una insuficiencia expresiva inicial, salvada por todo un proceso de creación en el que los elementos más diversos, más antitéticos se ordenan—por medio de los sutiles enlaces de la inteligencia y del subconsciente—en una perfecta formación de ejército.

Es decir, Foix, realista lírico en su punto de partida, intenta salvar el elemento negativo del arte naturalista (o realista), según la fórmula de Arno Holz, creando toda una máquina expresiva, en la que interviene material realista y onírico, racionalista y vidente. Pero ocurre lo inevitable: la realidad, como tal, se esfuma, y queda únicamente la carga lírica que contenía, ya transformada en una nueva realidad irreal y mágica. Con todo, entre el punto de partida y el poema, existe una perfecta correlación, que no es siempre fácil de comprender.

De ahí, pues, que el poema que nos da Foix no sea más que una «transcripción», y que a la larga no sea más que una «aproximación»; que una «apariencia»; que una perífrasis».

Todo un mundo concreto (en especial, todo el mundo del Sarrià nativo) se eleva a categoría de mito literario. Personajes y rincones, incluso determinados acontecimientos (como la entrada en quintas de su promoción, en 1914), depurados de cualquier intención costumbrista, son incorporados en el diario del poeta como formas líricas puras. Desde otra intención y por otros caminos, Foix coincide con Pedro Salinas en realizar, con su obra poética, una «aventura hacia lo absoluto».

La magia verbal de Foix es extraordinaria. Tiene personalidad en sí, desligada de todo contenido conceptual. La instintiva ordenación de los acentos en el «cursus» narrativo (que, como ha señalado Josep Romeu, se concreta a veces en unidades métricas: decasílabo de acento en cuarta, endecasílabo de acento en sexta, etc.), la riqueza musical de su léxico (en especial, de los adjetivos), la colocación de los elementos determinativos, etc., dan a su prosa una sonoridad tensa y penetrante.

Pero esta sonoridad, esta voluntad—biológica—de ritmo, no quiere decir que el poema se le pierda en una música a lo Rubén, sino todo lo contrario: el poema de Foix adquiere relieve—y expresión—por sus calidades plásticas. Es como un retablo medieval: con los colores directos y sin matices, y con el hieratismo de unas figuras (seguras sobre un paisaje lejano) que sólo insinúan el gesto.

Todo en Foix tiene un aire de inmutabilidad y de estatismo. Su dinámica no es más que una sucesión de planos. «El ser no tiene principio ni fin—ha escrito Parménides—; es de una sola especie, es inmóvil y sin límites, es todo entero a la vez, es uno». El mismo sentido de unidad metafísica y de integración, advertimos, por debajo de toda obra fociana. De ahí expresiones como «Res no és moridor; tot és etern» o «l'etern és pertot», y el sentido cósmico que le caracteriza.

Joaquín Molas

EL LLANO EN LLAMAS

Por JUAN RULFO

Letras Mexicanas
Fondo de Cultura Económica
México. Segunda edición

Estamos ya en la segunda edición de «El llano en llamas», el extraordinario libro de cuentos de Juan Rulfo, en nuestra opinión el más importante escritor de la joven literatura mexicana.

Todos conocemos a Juan Rulfo. El escribió aquel intenso drama rural que se llama «Pedro Páramo». Y ahora, «El llano en llamas». Juan Rulfo nos dice que: «el llano no es cosa que sirva. No hay ni conejos ni pájaros. No hay nada». Y ahí se reparten tierras. Y ahí empiezan y acaban tragedias. Y así se forma una gran novela.

La lucha por la tierra ha hecho quemar muchos cartuchos al campesino. Ha levantado rencores. Miles de hombres han muerto por ella. Todavía resuenan los gritos de la Revolución Mexicana sobre los anchos campos de México. Todavía las profundas cañadas de sus serranías recuerdan el eco de los bravos jinetes cabalgando hacia el combate.

Juan Rulfo ha producido en «El llano en llamas», un grupo de cuentos que nos relatan la verdad trágica del campo de México. Los hombres que lucharon por la tierra, ya tienen tierra. Pero son tierras sin agua, implacablemente agredidas por ticas relaciones humanas, se forman hoga- el viento. En estas tierras se alzan dramá- res, se construyen pueblos. Y la vida humana sigue su marcha, porque el hombre tiene que vivir.

Es lo que dicen los personajes de «El llano en llamas»:

«En medio de aquel lugar donde sólo se
[oía el viento...
Una plaza sola, sin una sola yerba para de-
[tener el aire.

Allí nos quedamos.» Sí, allí se quedaron [illegible] niños y muchas más gentes con ellos. La mujer *«agarró al más pequeño de sus hijos y se fué. Pero no regresó.»*

Esta mujer buscó una iglesia donde rezar, aunque allí no había a quien rezarle. Faltaba todo: imágenes, muebles, agua y pan. ¿Os imagináis a un mexicano sin rituales? El hambre estética del mexicano no puede prescindir del sentimiento de comunicación sensual con Dios. Y ahí, en el llano, aquella mujer tenía que rezar, llevarle a Dios sus penas y pedirle su gracia.

Esta es la obra maestra de Juan Rulfo. Es de un estilo inconfundible; directo, dramático y realista. Su arranque es fuerte, jamás pierde el aire, y hasta el fin se traza una inmensa visión de vida y muerte. Que así es el tiempo de Rulfo.

C. Esteva F.

Bajo el Sol de Satán

Por GEORGES BERNANOS • Escelicer, S. L. Madrid, 1956

He aquí que reaparece, en español, la primera de las novelas de Bernanos y la que hizo su fortuna de novelista, abriéndole el camino de un general reconocimiento.

Al repasar ahora las páginas de esta obra primeriza de Bernanos, que data de 1926, no sufrimos ninguna decepción. Es un trabajo sólido, original, marcado por la traza de una personalidad muy acusada. El pathos apasionado de Bernanos y su visión del mundo, se manifiestan ya claramente en esta novela. Bernanos era un escritor que tenía, realmente, mucho que decir (en esencia, expresarse a sí mismo), con sus peculiaridades bien definidas, con su manera única de sentir la vida y de pensarla. En fin, está claro que Bernanos no ha sido un escritor superfluo, como hay tantos, incluso muy hábiles. Fué un escritor que «llenó un hueco», el hueco de Bernanos, porque era un hombre necesario, pues no había, literariamente hablando, otro igual a él ni lo habrá aunque los haya habido y haya de haberlos mejores.

«Bajo el Sol de Satán», no es una obra hábil. Al revés. Hay en ella manifiestas torpezas, como aquel viaje nocturno, en compañía del Diablo, que hace el Padre Donisan, episodio delicado y mal resuelto. Pero el drama de este sacerdote, entre la santidad y la tentación, y el caso de la muchacha seducida por el marqués, son de una humanidad, de una fuerza y de una hondura indiscutibles.

«Bajo el Sol de Satán» revuelve la entraña y se lee siempre con la misma ansiedad, sintiendo el enorme abismo que rodea al hombre, puesto ahí, al borde de nuestra vida diaria.

S.

AMO LA BIBLIA

• por PAUL CLAUDEL

Editorial Vergara - Barcelona, 1956

«Amo la Biblia» es una obra póstuma del poeta francés recientemente fallecido, una colección de ensayos, conferencias y artículos que fueron apareciendo en el último período de su vida.

Las ocasiones en que estos trabajos fueron escritos, son varias. Pero el tema es siempre el mismo. Paul Claudel comenta diferentes pasajes de la Biblia y de los Evangelios.

Hay en estos comentarios pasajes sorprendentes, diríamos, un tanto pintorescos. Véase una muestra:

«La Naturaleza me ha negado—dice Claudel—el don precioso de tener manos al fin de los brazos. En todo caso no podrían servirme para dibujar». Y después de lamentar esta deficiencia, añade que le gustaría pergeñar un obispo «mitra en la cabeza y báculo en la mano que vuela sobre la tierra», de rodillas sobre un libro abierto por el medio y cuyas páginas se despliegan como alas. El libro es la Biblia.

Claudel siempre ha tenido estos rasgos de familiaridad ingenua con las cosas sagradas, cierto gusto por el simbolismo elemental, popular, que bien puede ser tomado por caídas de gusto.

Tales cosas abundan en estos artículos y conferencias al lado de percepciones religiosas sumamente interesantes. Así plantea en su ensayo «El mal antes del pecado original» el viejo tema de la existencia del mal al lado del Bien Absoluto. El mal existía antes de la Creación y «la intervención del Maligno en la obra creadora puede admitirse».

Por supuesto, nos abstenemos cuidadosamente de opinar acerca de la competencia de Claudel en cuestiones teológicas. Sólo nos importan las literarias. En tal aspecto estos últimos trabajos, podemos decir que son más bien, superfluos.

I.

LAS CAMPANAS DE TIRTEAFUERA

por FRANCISO GARCIA PAVON
Ediciones Puerta del Sol (Colección Narradores de Hoy). Madrid, 1955.

García Pavón es un escritor de claras resonancias clásicas que se halla dentro de una manera plástica y vigorosa, vislumbrando la realidad con mucho bulto. Los giros de su prosa son naturalmente añejos, puesto que el autor es manchego, de Tomelloso. Creo que si, pasado el tiempo, García Pavón alcanza la categoría, para la que ya posee títulos notabilísimos, de escritor de la Mancha, describiéndola y cantándola o contándola, revelando en suma su espíritu, no será chica gloria. Me parece que el escritor que es fiel literariamente a su tierra lleva mucho adelantado de calidad. Pavón se me presenta como un escritor de talento que está formándose todavía —¿quién no a su edad?—y que probablemente no se ha encontrado.

Ya nos advierte el autor que estos cuentos son heterogéneos, de «varios humores y dispares preceptivas»; poseen la unidad de la persona del escritor, que es lo importante. ¿Cuáles son sus rasgos? Vigor en las descripciones, casticismo de buena clase, una especie de rancia naturalidad candenciosa... En cuanto a las preocupaciones fundamentales, me parece que a García Pavón le falta todavía, como apunté, el equilibrio entre lo que él tiene de hombre grave y reflexivo y la tendencia a la plasticidad un tanto caricaturesca, corriente en la que bogan la mayoría de los jóvenes narradores actuales; una suerte de bronquedad a veces amanerada, de fuerza frecuentemente hueca. Insisto en ello porque me parece muy característico. Pavón es más honesto literariamente y de visión más clara, limpia y asentada sobre unas cuantas verdades fundamentales de su tierra; en este sentido, se presenta menos retórico y más veraz, eso que se suele llamar auténtico. En «Las campanas de Tirteafuera», compuesto de impresiones, relatos y novelas cortas, le encuentro quizá más inseguro, más en busca de sí mismo, que en los nostálgicos «Cuentos de mamá», con muchísimo sabor de tiempo y lugar. (Qué apuros se pasan para decirle a un escritor amigo y admirado algo que nos parezca justo, que no sea el elogio mostrenco e indistinto; algo válido, que no sirva para cualquier otro libro; y no digo sincero, porque sincero se es siempre; al que no lo es, se le nota, que es una manera de serlo. La crítica plantea muchos problemas peliagudos.)

El escritor joven anda un poco ofuscado por los géneros llamados creadores. Luego resulta que pasan a la historia algunos que no han hecho sino apuntar lo que han visto o lo que han vivido, en forma de crónica, de cartas, de diario o de lo que sea. Lo digo porque he leído unas crónicas de García Pavón, por ejemplo una sobre Castellón publicada recientemente en «Destino», que me gustan quizá más que sus relatos. Pero éstos son buenos. «Memorias de un cazadotes» es una magnífica novela corta, que podemos considerarla de picaresca moderna, pero que sabe a verdad. «Su vida con Jazmín» revela una profunda sensibilidad. El cuento «Justinona, Justina, Justinina... nada», no me gusta; me parece un ejercicio innecesario. En cambio «Paseo a caballo» y otros, son estampas de enorme fuerza y belleza. De vez en cuando asoma un pintoresquismo dudoso, por ejemplo el: «De cómo *El Quaque* mató al hermano Folión y el curioso ardid que tuvo el guardia Plinio para atraparle».

G-L.

LA PIEDRA LUNAR

por TOMMASO LANDOLFI • Editorial Seix Barral, S. A. - Barcelona

«La piedra lunar» es una obra característica de la literatura narrativa de fuente simbolista, que crece al borde de la moderna novelística italiana y se define por la sutileza de invención y por el ingenio de la técnica expositiva. Su autor, Tommaso Landolfi, nació en Pico (Frosinone), en 1908 y reside habitualmente en Florencia, pudiendo considerársele como uno de los creadores de ese género literario citado. Entre sus obras principales, se cuentan: Diálogo dei massimi sistemi (1937); La Spada (1942), Le due zitelle (1945); Racconto d'Autunno (1947), Cancroregina (1950), La Bière du Pecheur (1953) *y* Ombre (1954).

Durante años, según nos informan sus editores españoles, el prestigio literario de Landolfi, considerado por la crítica italiana más exigente como uno de los prosistas mejor dotados de su generación, no rebasó las fronteras del público «escogido», y atento a los cambios de gusto y de estilo.

Y ahora, al cabo de diecisiete años, se ha editado en España una de sus primeras obras, «La piedra lunar», que tiene, a nuestro entender, un arranque magnífico, comparable, ventajosamente, a las mejores páginas satíricas de las letras italianas. La llegada de Giovancarlo, el petimetre a quien en un pueblucho de mala muerte sólo se le ocurre «informarse de los establecimientos nocturnos de la ciudad, esmaltando, visiblemente satisfecho, sus palabras, con los términos tabarin, girl y champagne», *nos promete una obra que responda, en su totalidad, al subtítulo de la novela:* Escenas de la vida provinciana. *Desgraciadamente, éstas quedan reducidas al limitado ámbito de la familia de Giovancarlo y de su criada, un tipo bien curioso, para derivar, casi inmediatamente, hacia la grotesca versión fantástica protagonizada por Gurú, la bella muchacha con pezuñas de cabra.*

Las sorprendentes aventuras de Giovancarlo y Gurú, reunidos en el bosque en trágico aquelarre con los fantasmas de los bandidos que, en sus tiempos, aterraron la comarca, posee, si se nos permite la expresión, la belleza de lo absurdo. Hay un encanto indefinible en ese degollamiento post mortem *de uno de los servidores de los antepasados del joven, como lo hay, sin duda, en la fantástica descripción de la orgía de las gurús y los hombres lobos.*

Pero, insistimos, sus páginas mejores las constituyen, a nuestro entender, las que satirizan con fino espíritu crítico, no exento de cierta ternura, la mediocridad peregrina de la gente del pueblo. «Acostumbrada a odiar (la tía de Giovancarlo) a quien de uno u otro modo no puede ser compadecido, imagina que las personas amadas, más o menos... merecen compasión, por la razón que sea, o, en otros términos, que amar significa compadecer, y de ahí su perenne actitud de lástima y sus labios en forma de culo de gallina. Por lo tanto, quien procura emanciparse de un estado digno de compasión o considerado como tal, como por ejemplo humilde de origen, servidumbre o vida difícil, infiere a los tales provincianos un tremendo golpe, o más exactamente les hace traición en aquello que tienen por más sagrado, obligando a sus sentimientos a una oscilación tanto más brusca hacia el polo opuesto de su vida interior, o sea, la envidia, cuanto más lamentable fuera el caso antes de la emancipación y más clara, por lo mismo, la lástima».

La versión española, de Fernando Acevedo, es correctísima, y hace gala de una gran riqueza de lenguaje.

R. B. B.

NUNCA EN VANO

por NICOLAS MARTIN ALONSO
Revista de Occidente. Madrid

Un bello prólogo de José Antonio Muñoz Rojas abre este libro de Nicolás Martín Alonso, «Nunca en vano». Poemas. La vida es lujuriante y salobre. El dolor de existir, o de lo que no existe, lo llena todo. «Hay desesperación y una agresiva tristeza», según el acierto expresivo del prologuista. Pero Muñoz Rojas tiene razón: algo en él, y en nosotros, «reclama contra esa cerrazón que invade el mundo» y endurece la vida día por día. Sin embargo, la vida es agria y es triste. Más que todo eso: es misterio. Los temperamentos, como el de Martín Alonso—propensos a la fruición y el goce, poco ascéticos—, es natural que escriban estos poemas desdeñosos y amargos, pues no aman la ceniza. Quiero decir que se resisten a advertir el «polvo enamorado» que hay bajo ella. Y caso de advertirlo, aspiran sólo al fuego anterior a la ceniza. Les produce desesperación, y casi náusea física, el despojo que queda tras haber ardido el fuego.

Lo comprendemos—creo que también Muñoz Rojas—, porque sólo un espíritu de otro orden, obediente a otra ley, sabe abrirse paso entre la maraña de zozobras, fracasos y fallidos goces o proyectos que efectivamente es la vida.

«Nunca en vano» es, en todo caso, un título significativo. Parece como si el autor, tras la búsqueda infructuosa, concluyera que no todo se ha perdido, o que nada se ha perdido. No obstante, en sus versos está esa desazón por lo deseado y no disfrutado, el amargor de la decepción y la hiel que deja en la boca la sensualidad chasqueada. Este fué también el *tema* de Quevedo, y de todo poeta veraz, pues, insistimos, la vida ofrece pocas alternativas dichosas. Mas Quevedo deduce de su pesimismo una trascendencia, que es en lo que muestra la honda raíz de su alma.

El modo de componer de Martín Alonso es suave, diríamos «natural». Sus versos suenan a poco debatidos... Tiene un alma de poeta suficientemente rica en sensaciones y caudales. Algunos de estos sentimientos o congojas están expresados limpiamente, con una sola, intensa frase:

...y saciar en ti esta sed agudísima de
[mí mismo.

Renunciamos a la reiteración de las citas. Hemos querido mostrar un acento de intensidad y acierto. La «sed agudísima de mí mismo» que se busca en otro, o en otros—y en las cosas—, es la que sentimos cada cual a nuestra manera, sin que sepamos resumirla así, concisa y enjutamente.

Otras ocasiones, los poemas son más desflecados y verbales; el sentimiento se ve que está desenvuelto como quien estira una madeja que escasamente puede alargarse, o que está enredada.

La sensación final es la de hallarnos ante un espíritu cultivado, sensible sin sensiblería, hondo en ciertas direcciones. Un libro, concluímos, bellamente editado, que traduce un alma con experiencia «humana», proclive al gozo y quejumbrosa de que éste pase furtivo, de largo... Y cuando no de largo, dejando una estela de insatisfacción, a medias punzante, a medias inútil.

F. F.

NTURA ESPAÑOLA...

(*Viene de la página 12.*)

ción plástica. Naturalmente que al
o de esta tendencia central cons-
ctora—fuerza estética centrípeta—
eran en sentido contrario múltiples
erzas centrífugas que acentúan unos
otros de los factores disolventes del
te—la expresión, el automatismo, el
nicismo, la literatura—. La escue-
de París ha sido el campo de bata-
de estas fuerzas de acción y de
acción y, si no puede decirse que
guna de ellas tenga asegurado el
unfo final, es lo cierto que el senti-
de las formas, de la medida, de la
idad artesana, ha salido beneficia-
de la lucha.

La historia de la pintura alemana
oderna es, por el contrario, la histo-
de una pura disolución. Falta aquí
instinto plástico, el sentido común
ético de la escuela de París. Al lado
las estridencias de los artistas del
rücke», de Dresde, el más virulento
los fauves parisinos destaca por
gusto de la norma y de la armo-
a. La fundación de «Die Brücke»,
1904, marca precisamente el punto
arranque del alarido alemán en
olentos colores, líneas distorsiona-
s y brochazos groseros. Antes de
e movimiento, el panorama pictó-
o germano no difería en mucho del
cualquier otra escuela europea con-
mporánea. Los retratos de Ferdi-
nd von Rayski (1806-1890), los inte-
ores de Adolf von Menzel (1815-
05), las escenas idealizadas de Ar-
ld Bocklin (1827-1901) y de Amselm
uerbach (1829-1880) y, sobre todo,
s óleos de Hans von Marées (1837-
87), cuyo paralelismo con Cézanne
s dan una solidez inusitada en la
ntura alemana, representan las pri-
eras décadas del siglo que cubre la
posición. El «realista» Wilhelm Leibl
844 - 1900), reencarnación décimo-
nica de Holbein el Joven, y los lla-
ados «impresionistas alemanes», en-
e los que sobresalen Liebermann
847-1935), Corinth (1858-1925) y Sle-
gt (1868-1932) completan el perío-
pre-«brücke».

LOS ARTISTAS DEL «BRÜCKE»
ENEN como representantes supre-
os a Kirchner (1880-1938) y a Nolde
867-1956), pintor este último cuya
usada personalidad está por enci-
a de los grupos y que más tarde es-
vo asociado con «Der Blaue Reiter»,
Munich.

Este grupo de pintores, muchísimo
as próximos al desarrollo general de
pintura europea que los del «Brüc-
», cuenta entre sus miembros a fi-
ras tan influyentes como el ruso
ndinsky (1866-1944), el adelantado
arte abstracto, y el suizo Paul
ee (1879-1940), cuya influencia en
les y miles de artistas jóvenes de
ropa y América es un hecho con el
e hay que contar para entender la
ntura de las generaciones de la se-
nda posguerra. Dos alemanes, am-
s caídos de la primera guerra mun-
l, Franz Marc (1880-1916) y August
acke (1887-1914), completan la lista
miembros principales del Blau Rei-
. El primero de ellos, Marc, no pue-
superar en ningún momento cier-
cursilería a lo Walt Disney en sus
udios de animales, y en cuanto al
imo, Macke, nos parece personal-
nte una de las cabezas más equili-
adas que ha tenido la escuela ger-
nica y un extraordinario pintor de
unda clase; tal es el sentido de ar-
nía de sus cuadros y el humanismo
e transpiran.

Después de la guerra primera, los
tores alemanes supervivientes se
rupan de nuevo en «Bauhaus»; pe-
ninguno de los nuevos nombres del
po, así como tampoco las dos gran-
s personalidades independientes
Kokoschka y Beckmann—, ni mu-
menos los artistas posteriores
achistas y abstractos en su mayo-
—son capaces de hacer un alto,
no lo hizo «Der Blau Reiter», en un
mino.

¡Señor Director!

TETUAN

Mi querido Juan Fernández Figueroa:

Me alegraré que al recibo de ésta te encuentres bien en unión de «Indice»; yo quedo bien, gracias a Dios.

De lo que me dices de las futuras croniquillas, creo que en forma de carta quedarán más íntimas y menos pedantuelas. Así lo hago por ver primera, no sin antes felicitarte por la reaparición de tu revista, a la que encuentro tan bien vestida como siempre. Parece como si el buen pensamiento hubiera tomado línea formal, armónica, pero siempre inquieta.

EL «TIEMPO A SALVO» QUE SE ESPERABA

Creo que ya conoces a Trina Mercader. Desde 1947—¡nueve años ya!—, dirige la revista «Al-Motamid». Con lagunas de silencio, características de toda empresa con ligera base económica, ella se ha dedicado a alentar la producción ajena antes que la propia. Ahora, por fin, ha publicado su primer libro. Se llama «Tiempo a salvo». Deberías leerlo con atención. Fíjate en que ha coincidido su salida con la total independencia de un país a quien Trina ha dedicado su vida. Yo he tenido el honor de escribir el prologuillo, aun a sabiendas de que quien presenta no ha sido todavía presentado a nadie. Bueno; pues en él hablo de la personalidad de esta mujer y de su «apostolado» lírico en Marruecos. Con amor y absoluto desprendimiento se ha impuesto a casi todo el mundo... Mira, hoy mismo, Tomás García Figueras, una gran autoridad en la erudición y en la política, dice en un periódico, que es interesante la labor de la revista «Al-Motamid» «y las publicaciones de ella derivadas, una nave que lleva, sin desmayo, Trina Mercader, y que sigue un rumbo fijo y trascendente. La propia dificultad, debida a la desproporción entre el ambicioso empeño y los medios de que dispone, sirven de aliento y de esfuerzo a los poetas españoles y marroquíes que se cobijan bajo una bandera poética tan prestigiosa y simbólica como la del «Rey de la Taifa sevillana».

El título de «Tiempo a salvo» significa bien claramente que su esfuerzo no se ha perdido y que, como anticipo del tiempo venidero, el de Trina queda bien prendido en la memoria. Como a mí no me toca hacerle la crítica—pues tengo excesiva cercanía para no caer en la parcialidad—, sólo quiero decirte que pocas veces verás una poesía más honrada. Creo que es un libro de los que se salvan a la hora de dominar una panorámica: tan a salvo como su propio título.

LOS PREMIOS «MARRUECOS» DE LITERATURA

El libro ha tenido otra coincidencia. Vino a la luz cuando se conmemoraba la Fiesta del Libro Hispano-Marroquí, que esta vez se ha desplazado a mayo. El más singular acto de esta efemérides son los premios «Marruecos» de poesía y prosa que, desde 1953, son los más importantes, para la creación literaria, que existen en esta nación. (Bueno, son los más importantes y casi los únicos que existen, pues después de ellos, sólo debe citarse el anual de sonetos que convoca Melilla.)

Creo que te gustará una breve historia de tales premios. Los dota la Delegación de Educación y Cultura y se adjudican a la prosa y al verso tanto españoles como árabes. En 1953, el primer año, los ganaron: Trina Mercader (poesía) y Dora Bacaicoa (prosa), así como Ibrahim Al-Ilgui (poesía) y Ahmad ben Abdeselam Al-Bakali (prosa). En 1954—me da un poco reparo decírtelo—gané yo los dos en lengua española, y Amina ben Abdelkrim Loh el de prosa árabe (el de poesía quedó desierto). Miguel Fernández, de Melilla, ganó también los dos para castellano en 1955; Mohammed Al-Tanyaui y Ahmad Al-Bakali, los de poesía y prosa, respectivamente.

Este último año los premiados han sido: Manuel Alonso Alcalde (poesía) y Ramón Zulaica (prosa), así como Mustafa Ahmad Al-Taliki y Ahmad Al-Bakali (éste ya ha ganado tres veces el premio de prosa). Ha habido menciones honoríficas—y verás después por qué las cito—para Francisco Sempere Maciá y Juan Díaz Fernández, en prosa, y para Jacinto López Gorgé y José Lorite Díaz, en poesía castellana.

UN LIBRO DE EDICION CLANDESTINA

Cito las menciones porque, entre ellas, hay una que deseo destacar. Se trata de la de José Lorite Díaz, un periodista muy conocido que, aunque siempre se ha manifestado como poeta, gracias a su conducta de hombre bueno, ha sido ahora cuando inesperadamente ha escrito sus primeros versos. Como lo que presentó era algo más que un poema, pues tenía cerca de trescientos versos, a sus amigos se nos ocurrió hacerle un librito con ellos. Por encargo mío, sé que ya te ha enviado un ejemplar. Esto no tendría ninguna importancia, si no fuera por las circunstancias en que se realizó. Figúrate que el libro, con veintiocho páginas, cuatro ilustraciones, impreso a dos colores, se hizo sólo en tres días y a espaldas totalmente del propio autor. En la más absoluta clandestinidad. La edición quedó muy bella y se tiraron cien ejemplares numerados. Ya no le queda ninguno, porque se lo han pedido desde todos los sitios.

La noche en que sus amigos decidimos entregarle impreso su «Romance en cuatro estampas de la romería a Sidi Jebib»—que es el título del libro—, buscamos un pretexto para llevar al autor a una taberna. A la hora de estar tomando vino tinto con sifón, hizo su aparición un camarero ya aleccionado, que traía el paquete. Ningún homenaje habrá ganado en sinceridad a éste. Cuando José Lorite vió de lo que se trataba, en medio de un gran silencio, no sabía qué hacer.

El romance es correcto y lleno de hallazgos metafóricos, además de ser una pieza capital para el conocimiento de una de las costumbres más peculiares de los marroquíes. Pero, a la par de lo literario, va lo humano. Creo que nunca un poeta ha tenido más gozosa sorpresa que este José Lorite, revelación inesperada.

Bueno, sin más por hoy, recibe un fuerte abrazo de tu buen amigo, que lo es,

PIO GOMEZ NISA

MADRID

Mi estimado amigo:

En el último número de tu revista acabo de leer un pequeño suelto titulado «Poca seriedad», y que aparece firmado L. T., relativo al concurso convocado por las firmas United Artists y Stanley Kramer Films y patrocinado por el Instituto de Cultura Hispánica.

Tengo especial interés en dejarte bien aclarado que esta aparente falta de formalidad no afecta para nada al Instituto de Cultura Hispánica, ya que su patrocinio se limitaba de una manera exclusiva a intervenir cerca del Círculo de Bellas Artes para obtener oportunamente una sala para la exhibición de las obras y a nombrar un Jurado competente. Pues bien, todos estos requisitos fueron resueltos por este Instituto en su tiempo oportuno. Se nombró el Jurado y se solicitó y obtuvo del Círculo de Bellas Artes la sala señalada para la fecha que indicaban las bases. De ninguna manera, el Instituto puede ser responsable de una falta que, en última instancia, puede haber sido originada por dificultades de última hora de las firmas antes indicadas. En este sentido, tienes a tu disposición una carpeta con la correspondencia cursada por la Secretaría de esta Bienal, con las firmas United Artists y Stanley Kramer Films, en la que puede de colegirse la urgencia con que le hemos señalado que debería celebrarse la exposición en la fecha señalada por las bases.

Sin otro particular, recibe un afectuoso saludo de tu amigo,

LEOPOLDO PANERO

CORDOBA

Querido Director:

La lectura en el último número de INDICE de la carta de Juan Mayor y del preámbulo que la precede, me reafirman en mi antigua creencia—últimamente un poco debilitada—de que a usted precupan los jóvenes y lo nuevo, es decir, nuestro futuro próximo. Y esto me mueve a escribirle.

En el pasado mes de febrero le envié mi libro de cuentos «Cayumbo», envío desinteresado con el que deseaba demostrar—teniendo en cuenta que no soy aficionado a repartir mis publicaciones con ademán de propaganda o de tarjeta de visita—mi simpatía por la revista, por su director y por la independencia de ambos.

En un principio pensé que quizá mereciera mi libro (aunque sólo fuese porque no es malo, porque es de cuentos, género que aquí no cultivamos con mucha fortuna, y por ser de uno que empieza) la atención de los críticos de su revista. Pero el tiempo pasa y me temo que mi libro no ha sido leído.

Pienso que la crítica tiene dos destinatarios: el lector y el autor. Especialmente para el autor nuevo, la crítica es interesante (no para resonancia, sino para su propio trabajo) y casi imprescindible el juicio de los críticos en que él confía. Me atrevo a decir que si yo deseo conocer la crítica de INDICE, porque esta Revista me interesa más que ninguna, y porque sus lectores son los lectores que más me interesan, tengo cierto derecho a que mi libro sea criticado. Me explico: no puedo tener derecho a una crítica benévola, pero sí, como todo escritor que no sea rematadamente malo, a una crítica. Cuando el crítico es auténtico e independiente, no debe seleccionar para sus críticas los libros de editores poderosos, o los de autores consagrados exclusivamente. Un libro de autor desconocido, especialmente si es joven, lleva en sí una posibilidad de sorpresa, y también de promesa. Quizá interese más el juicio crítico acerca de un joven que empieza, que acerca de un autor consagrado de que ya sabemos todo. Yo empiezo, yo he escrito un libro; si éste no es malo, hay en mí una posibilidad, y esa posibilidad, en cuanto tal, debe ser atendida. ¿Es consecuente que oigamos a diario la queja de que nos falta «gente de altura» y que no se preste atención a los que empiezan, a los que pueden ser mañana esa «gente de altura» que nos falta?

Me temo que todo lo que voy escribiendo va saliendo confuso, programático e impertinente; tres defectos gravísimos. Perdóneme: en todo caso, está escrito con el corazón en la mano.

Todo lo escrito se sintetiza en un ruego: que lean mi libro. Si no es rematadamente malo, publiquen lo que les parece. Si dicen sus defectos, bien; si me orientan para el futuro, mejor.

Tengo un montón de críticas sobre mi libro; favorables todas. Pues bien, daría la mayoría de estas críticas por la de su revista. Necesito su crítica. No digo más, ni menos.

RAFAEL MIR

DESPOJAMIENTO, por Jacinto Cordero Espinosa.—*Editorial Casa de la Cultura Venezolana.* Cuenca, (Ecuador).

Nos llega de El Ecuador este libro de poemas, que aspira a ser un «canto de la tierra y del hombre de América».

No corresponde a esta sección un juicio crítico, sino meramente la noticia descriptiva de los libros de que damos cuenta. Por tanto nos limitamos, ahora, a informar brevemente acerca del autor y de la obra.

Jacinto Cordero Espinosa pertenece a un grupo de poetas nuevos de El Ecuador a quienes preocupa, como tema lírico, el hombre común ligado a la tierra, parte de la tierra, en ese inmenso continente americano donde la emanación primaria, anterior al hombre, es abrumadora y tan presente que atraviesa el asfalto de las más grandes ciudades e invade el aire de la misma modernidad.

En un comentario de la página literaria de «El Universo», Alejandro Carrión filia a este poeta junto a Jorge Enrique Adoum, Adalberto Ortiz, Eugenio Moreno, Rafael Días Icaza y Francisco Tobar García.

El mismo crítico habla de estas estrofas «lentas, empapadas de una tristeza secular e inmensa» (Poema para el Hijo del Hombre).

Es un volumen de 201 páginas.

PSICOLOGIA DE LA SENSIBILIDAD, por Albert Burloud.—*Editorial Vergara.* Barcelona, 1956.

El profesor Burloud, recientemente fallecido, ha escrito esta obra como revisión y resumen de toda su obra anterior, en especial de «Les principes d'une psycologie des tendances».

Estudia las bases de la vida afectiva, los sentimientos, su formación y sus perturbaciones.

A lo largo del libro late la teoría de que la afectividad está basada sobre la existencia de una dinámica mental, es decir, de unas tendencias a través de las cuales se manifiesta la actividad mental humana como orientación, significación (fenómeno al que denomina tematismo) y estructuración (esquematismo).

Está situado Burloud en una posición ecléctica entre la corriente clásica y la actitud y métodos de la ciencia moderna, desbordando por otra parte los planteamientos y soluciones del «behaviorismo» y del «gestaltismo».

EL SURREALISMO FRANCES, por Juan Roger.—*Editorial Escelicer.* Madrid, 1956.

La Editorial Escelicer ha aumentado su «Colección 21» con este nuevo libro sobre el tan sugestivo tema del surrealismo.

Este movimiento no es estudiado exclusivamente en su aspecto literario, sino que se le considera como una sublevación radical contra la civilización occidental y, por tanto, como una filosofía que engloba una estética y una actitud ante el mundo, el hombre y la vida que se vierte en el arte y en la literatura.

Juan Roger, en este primer libro español sobre el tema, hace una breve historia de este movimiento desde los precedentes del «humour noir» y el dadaismo, hasta las últimas complicaciones políticas del surrealismo con el comunismo, pasando, como es natural, por Andre Breton, los diversos manifiestos de Aragón, etc., etc.

Analiza posteriormente los diversos principios que han informado el movimiento, y las técnicas, tan importantes en el mismo, que ha descubierto y utilizado como la división de las imágenes, la escritura automática, la pintura alucinante o la interpretación y simbolismo de los sueños.

Por último, hace una valoración y crítica del movimiento, destacando su gran mérito: la liberación de la imaginación.

Una interesante bibliografía completa el volumen.

LOS PARTIDOS MONARQUICOS BAJO LA SEGUNDA REPUBLICA, por Santiago Galindo Herrero. — *Ediciones Rialp, S. A.* Madrid.

Es la segunda edición de un libro aparecido este año. La reciente historia de que trata, suscitó, como es natural, no pocas discrepancias y reacciones variadas.

Un punto que produjo especiales actitudes es el de la actividad y posición de las dos ramas monárquicas en el período que precedió al 18 de julio de 1936.

El autor es conocido por su decidida posición política en el campo monárquico.

Un volumen de 344 páginas.

SOLO EN MI BALSA, por William Willis.—*Juventud.* Barcelona, 1956.

Cuatro meses pasó el autor sobre las aguas del Océano Pacífico, a bordo de una balsa. Willis se hizo a la mar en el Callao (Perú), el mismo puerto del que salió la Kon-Tiki y con parecido destino.

Pero hay ciertas importantes diferencias entre ambas aventuras. La balsa no era exactamente igual que la otra, pues la de Willis, llamada «Las Siete Hermanitas», estaba provista de una vela cuadrada y otra latina, en tanto la Kon-Tiki sólo llevaba una cuadrada. Esto debió influir en el resultado de la aventura, en cuanto Willis hizo la travesía en menos tiempo y con mayor recorrido (6.700 kilómetros), arribando a la Samoa norteamericana.

Otra diferencia nada desdeñable es que la balsa de Willis sólo llevaba un tripulante humano: el propio Willis. Pero iban con él un gato y un loro. Esta compañía es algo, en el aspecto psicológico, pues Willis hubo de sufrir duras pruebas, entre ellas una extraña enfermedad.

El volumen, de 302 páginas, lleva varios fotograbados y mapas.

CITA EN EL DESIERTO, por R. Frison-Roche.—*Juventud.* Barcelona, 1956.

Este novelista francés se ha especializado en un tipo de novela entre deportista y de aventuras. Algunos de sus títulos son, a este respecto, tan significativos como «La Montaña de las Escrituras», «Grieta en el glaciar» y «El Oasis perdido».

Al mismo género pertenece «Cita en el Desierto», aunque el centro de la trama es un carácter femenino y un amor.

EN TORNO AL CONCEPTO DEL ESTADO EN LOS REYES CATOLICOS, por José Cepeda Adán.—Consejo Superior de Investigaciones Científicas.—Escuela de Historia Moderna.—Madrid, 1956.

Por singular que parezca, y pese a la importancia fundamental del tema, el concepto del Estado en el momento de la unidad española, y aun más tarde, es una cuestión insuficientemente estudiada y conocida.

De ahí que este libro de investigación, obra de un profesor de la Universidad de Madrid, especializado en problemas medievales, que ahora traslada su campo de trabajo a la Edad Moderna, venga a llenar un vacío, como suele decirse, en el presente caso, con justificación y ajuste de la metáfora a la realidad.

En aquel período no sólo se constituye la nación española políticamente, sino que aparece el Estado moderno. Por lo que a España se refiere, esta aparición presenta, en sus consecuencias inmediatas y, por así decirlo, fulminantes, el cariz de un milagro.

De momento, nos limitamos a registrar la aparición del libro de José Cepeda Adán, pues esta sección no tiene otro objeto. Pero el asunto merece otras ampliaciones y, desde luego, un serio examen de la obra, lo que esperamos hacer en alguna de las sucesivas ediciones de INDICE, como cumple a la importancia del trabajo.

LA PSIQUIATRIA SOCIAL, por Henri Baruk.—*Editorial Vergara.* Barcelona, 1956.

En este libro, incorporado a la serie «Manuales Vergara», el profesor Baruk, director de la Maison National de Charenton, esboza un estudio de los problemas sociales que plantea el desenvolvimiento anormal de la personalidad. Si en alguna época estos problemas son masivos y urgentes, es en la nuestra; y de ahí los intentos de encontrar las terapéuticas pertinentes a remediarlos.

Traza unos esquemas psicológicos básicos y hace una crítica del materialismo psicoanalítico para presentarnos una concepción más humanizada de la terapéutica social.

Partiendo de la libertad, del dualismo de la naturaleza humana, de la ley moral que pesa sobre el hombre y que tiene su máxima expresión en el precepto de amor al prójimo, descubre la exigencia de una sociedad asentada sobre la verdad, la justicia y la armonía.

Las terapéuticas de fuerza e incomprensión habrá que desecharlas para sustituirlas por lo que él llama la chitamnie, es decir, el método de la confianza y de la comprensión.

TOMAS MORALES, EL POETA DEL MAR

por **SEBASTIAN DE LA NUEZ**

Tomás Morales, nacido en la isla de Gran Canaria en 1884, es uno de los poetas más característicos del Modernismo. Su infancia transcurre en Las Palmas, donde cursa el bachillerato, que termina el 1898. A principios de siglo, en Madrid: tertulias literarias de Villaespesa y la Colombine, en cuyo ambiente recita sus primeros poemas. Colabora en revistas del Modernismo militante. Publicado su primer libro y terminada su carrera de médico, regresa a su isla y ejerce su profesión en Agaete, un pueblo grancanario. Su vocación de poeta le lleva a la composición del segundo de sus libros, al fin publicado en Madrid. En 1921, el poeta fallece sin ver realizados en toda su amplitud los poemas de su gran obra.

«Los poemas de la Gloria, del Amor, del Mar.»

En 1908, Tomás Morales lanza al público «Los poemas de la Gloria, del Amor y del Mar». Ya ha pasado el momento de las grandes figuras del Modernismo, e incluso sus más altos representantes en España empiezan a tomar nuevos rumbos: Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez, Valle Inclán, Pérez de Ayala.

Salvador Rueda lo nombra su discípulo, su hijo adoptivo, llamándole *futuro rey de la poesía*. «Los poemas del Mar» se abren con una composición del autor de «Lenguas de fuego»:

Mirando al horizonte tropiezo con tu frente
cual si a su fin te alzaras como un sublime faro.

En este primer libro del poeta canario hay una estrofa que es por sí sola una definición de las tendencias de su poesía de este primer momento, y, al mismo tiempo, de la escuela modernista:

Yo amo el sol en el triunfo de la Naturaleza,
los sueños heroicos de las eras triunfales
y las tardes de otoño, que tienen la tristeza.
de las cosas ingenuamente sentimentales.

En ella encontramos: 1) La Naturaleza, con su vida exuberante y múltiple; 2) Las «eras triunfales», la añoranza de lo heroico, el toque épico que ha de ser propio de Morales, y le diferenciará de los demás poetas de su tiempo, y 3) Las «tardes de otoño», la melancolía romántica que lleva en sus entrañas lo más endeble del Modernismo.

El año 1909 fué importante en la vida y en la obra del poeta, que intenta un nuevo rumbo literario: el teatro. De este ensayo surge la pieza teatral titulada: «La Cena de Bethania», estrenada en el Teatro Pérez Galdós, de Las Palmas, el 4 de abril de 1910.

De esta fecha son también sus artículos de crítica teatral publicados en el periódico «La Mañana». Pero mucho más importante es el nuevo camino que tomaba la poesía de Morales después de las composiciones «Britania Máxima», y la «Salutación a Rueda».

A principios de 1920 aparece su segundo libro: «Las Rosas de Hércules», editado en Madrid por la librería Pueyo, con guardas de José Hurtado de Mendoza y portadas del gran pintor modernista Néstor, cuya exuberancia y colorido tienen tantos puntos de contacto con el sentido descriptivo y grandioso de Morales. Antes de la publicación, el poeta dió un recital, con una selección de poemas de su nuevo libro, en el salón del Ateneo madrileño. La reacción en los círculos literarios es entusiasta y unánime. Con este motivo, Victorio Macho hace un magnífico busto del poeta.

Algunos críticos del momento consideran a Antonio Machado y a Tomás Morales como a los dos poetas más altos de la época en España, a pesar de que «Las rosas» llegaban un poco tarde; Machado había dado su nota castellana y honda, Juan Ramón se lanzaba a una poesía más y más desnuda, y García Lorca surgía en el horizonte poético. Esto puede explicar en parte el rápido e injusto olvido en que cayó la obra de Morales en los medios peninsulares, motejándosele sobre todo de superficial y de retórico, sin tenerse en cuenta que entre los temas y la poesía de Morales hay una relación de dependencia y también una manera plástica de expresión que tendrá un valor constante en la poesía de nuestro país.

Angel Valbuena, en «La poesía española contemporánea», incluye definitivamente a Morales entre los grandes modernistas, posición aún mejorada en «Historia de la Literatura», en la que considera al poeta como el mejor continuador de Rubén en España. En su obra «Historia de la poesía canaria» sitúa a Morales como el más grande de poeta «que sobrevive entre los sucesores de Rubén». Mientras Rubén Darío en su «Marina» fleta su «barca con destino a Citerea», Morales, en su «Oda al Atlántico», contempla, anclado en su isla, al Mar:

desde los roquedales del litoral, suspenso...

Si Darío, peregrinando sobre el Océano ha de encontrar su símbolo y su diosa (Afrodita), Morales, que ha de quedarse en el mar—o en su isla, nave anclada—, ha de encontrar el símbolo y el dios que represente su destino (Poseidón). Todavía el tema tiene sus prolongaciones: a) hacia la época heroica, en el «Canto inaugural»; b) en los tiempos históricos, con el magnífico canto «A las glorias de Don Juan de Austria»; c) hacia nuestros tiempos, por la exaltación a la «Britania Máxima», dominadora de mares, y d) otra proyectada al futuro, hacia el destino de las ciudades que han de sostener su grandeza en el mar, según el «Canto a la ciudad comercial», que es la «clara ciudad» atlántica, la ciudad del poeta.

A. A.

al otro lado de la frontera



LIBROS DE POSGUERRA

No ha sido la posguerra que vivimos tan pródiga en ras literarias, como la que siguió a la conflagración 1914 a 1918. Deben existir razones inmediatas y reotas explicativas del fenómeno que deberían considear quienes tienen a su cargo el registro de ocurrencias gnificativas. Este silencio de posguerra se correspon- con la sospechosa taciturnidad general que acompañó conflicto durante su desarrollo. A una explosión béca tan torva como la pasada, a unas alteraciones políticas y sociales como las que le siguieron, los escritores no an dicho nada o han dicho tan poco que no merece pena tomarlo en consideración. La guerra pasada, tris- y turbia, y la posguerra, baja y sin moral, no han aído nada nuevo. Pero la vieja sociedad ha puesto al escubierto el trasfondo de sus ruinas.

Tenemos que destacar entre la parva literatura posélica la obra de Evelyn Waugh, que se inició con el rimer tomo de una novela que se anunciaba como de es volúmenes, bajo el título de *Men at Arms* el primeo, y que ahora se da por terminada con el segundo, itulado *Officers and Gentlemen*.

El personaje principal de la novela es Crouchback, que hora, en este segundo y último tomo, se nos aparece omo un perfecto tunante, entre aventuras y gentes de a más diversa catadura. Estados Mayores, comandos, jees, amantes, mandos improvisados y pintorescos, forman n barroco retablo que la pluma de Evelyn Waugh va eñalando, como un maese Pedro agrio y satírico que, rónico y despectivo, se sirve de ellos para su bufonesa intención.

La bufonería alcanza su nivel máximo cuando Trimer, n peluquero, se encuentra exaltado a la categoría de héoe nacional por el *Daily Beast*.

No podemos reseñar la totalidad de las peripecias del libro. No es tampoco nuestro propósito. Nos interesa subayar su sentido último.

Officers and Gentlemen es la narración de un proceo psicológico—el del autor—que va desde el entusiasmo on que se enrola en el ejército inglés en 1939, hasta 1941, en que el desengaño y la desilusión se apoderan de su espíritu. A este proceso Evelyn Waugh llama su *larga historia de amor* con el ejército.

El verano de 1941 marca el fin del entusiasmo de Crouchback. El creía que enrolándose en el ejército inglés ayudaba a la causa de la justicia. Luego, los sucesos le hacen ver que sus esperanzas no tenían fundamento y que ninguna intención superior, liberadora, animaba a los representantes de los pueblos en lucha. Durante su *larga historia de amor*, Crouchback guardaba y cuidaba su carnet de notas como si se tratara del registro de la historia. Después, lo quema. Y de esta manera se produce *Officers and Gentlemen*, libro bufonesco y satírico, desengañado y agrio, del cual salen malparados hombres, clases sociales, Gobiernos e instituciones.

Aunque Evelyn Waugh declara que su relato es pura ficción, la experiencia personal de que se nutre lo afirma como real. *Officers and Gentlemen* es una sátira contra los representantes de las fuerzas sociales.

No estaría demás hacer una incursión al campo interesado por el que Evelyn Waugh discurre ideológicamente. Indicaremos solamente que, para él, la segunda guerra mundial tuvo en sus comienzos una marcada intención y finalidad de servicio a la justicia, cuando Alemania y Rusia eran aliadas. Después, con el rompimiento de la alianza germanorrusa, la guerra cambió de signo y perdió toda virtud salvadora. El mundo de la anteguerra volvía. La peripecia bélica se hacía inútil.

Las ideas y las concepciones históricas que el novelista inglés maneja son algo tópicas e inconsistentes, lo cual no quita valor literario al libro. Todo es cuestión de perspectiva. La segunda guerra mundial no es, en el desarrollo de la historia, sino un episodio del gran proceso que se hace patente en 1914 y que continúa hasta alcanzar la síntesis resolutoria de las oposiciones y contradicciones actuales.



CUESTIONES CIENTIFICAS EN LA MORAL

La investigación médica ha planteado un problema moral importante al requerir a los condenados a muerte para que se presten a dejarse injertar células cancerosas en su cuerpo.

¿Cómo plantear el problema moral? ¿Cómo resolverlo? Parece ser que los médicos no encuentran que sea, en orden a la investigación, más eficaz el injerto canceroso en el cuerpo humano que en el de los ratones, conejillos u otros animales. Si esto es así, huelga plantearse ningún problema ante una proposición arbitraria y ociosa.

Pero fuera de toda consideración de tipo utilitario en el orden de la investigación, el problema que se plantea de una manera formal atañe de manera muy directa a los teólogos y a los juristas. Para los primeros, significa conceder al hombre derecho de vida o muerte sobre sí mismo, o sea, legitimar el suicidio. Para los segundos, equivale a negar la legitimidad de la pena de muerte.

Las opiniones de los médicos, los biólogos, los moralistas, los teólogos y los juristas, difieren en cuanto se refiere a las posiciones sistemáticas de sus respectivas especialidades. En general, no se deciden por una condenación total o una aceptación redonda del principio de libertad de disponer de la propia vida que va supuesto en el problema. Pero donde el problema se complica es en el punto en que en la discusión entra la situación de condenados a muerte de los requeridos.

A primera vista, parece que, si el condenado a muerte se ofrece voluntariamente a ser objeto de la investigación biológica, lava sus delitos con el agua lustral de un acto bueno. Pero es el caso, argumentan moralmente, que el condenado a muerte ha sido separado de la sociedad por indeseable y peligroso. Aceptar su sacrificio es devolverle su condición de miembro de la sociedad. No es el mismo caso, pues, del hombre socialmente sano que se ofrece en un puro acto de desprendimiento en beneficio de sus semejantes.

De modo que si el llamamiento que la investigación médica y biológica ha hecho a los condenados a muerte hubiera sido dirigido a hombres moralmente sanos, la cuestión variaría. ¿Es esto aceptable? ¿Son argumentos lícitos los que se esgrimen por los distintos sectores interesados en la cuestión?

No entramos ni salimos en ello. Ahora bien, podemos preguntar: ¿las cuestiones todas es forzoso referirlas a unas normas morales preestablecidas? ¿No pudiera ocurrir que la cuestión que se suscita entra en colisión con la moral a causa de que jugamos con un código antiguo que, de ninguna manera, podía prever casos imposibles de sospechar?

Tocamos con esto un problema importantísimo, que es el caballo de batalla de la filosofía vitalista y existencialista. El de la decisión responsable absolutamente libre para el individuo en cada momento de su vida. Vivimos, evidentemente, sujetos a una moral «reducida», en revisión, que deja fuera de sus máquinas situaciones múltiples, experimentables por cualquier persona durante su vida. Nos pasa algo parecido a los Tribunales de justicia cuando se ven obligados a dejar en suspenso la sentencia judicial contra una acción a todas luces delictiva por no encontrarse especificada en las leyes vigentes o bien por no obedecer su especificación a criterios axiológicos actuales.

En este caso de los condenados a muerte y la investigación del cáncer, se hace evidente, como en tantos otros, la necesidad de una reforma substancial del mundo humano. Ciego es quien no vea el profundo sentido revolucionario de nuestra época.



LA DESERCION DE LA INTELIGENCIA NORTEAMERICANA

En el número anterior comentábamos las declaraciones que Faulkner había hecho en la revista *Paris New*, y un número antes anotábamos la discusión pública suscitada entre los escritores franceses en torno a las relaciones del intelectual con la política. Y hoy vamos a ocuparnos con la denuncia que el crítico literario norteamericano John Aldridge formula contra los intelectuales de su país, en un libro que debe servir para avivar la conciencia de la responsabilidad de quien, con títulos suficientes, si bien de dudosa legitimidad muchas veces, representan la inteligencia en funciones de servicio.

Para nosotros, los europeos, el libro de John Aldridge no nos dice nada nuevo. Sus conceptos circulan por todas partes y andan por debajo de los hipócritas resonadores de ciertos nombres, incluso famosos. El título del libro es harto significativo: *In searеh of the Heresy; American Literature in an Age of Conformity*.

En resumidas cuentas, el libro se reduce a una acusación de traición lanzada a la cara de los intelectuales que se desinteresan de la defensa de los valores puros que constituyen la cultura y la civilización, a cambio de la percepción inmediata de unos beneficios, pago de su sometimiento a la sociedad, en esta *Edad de la Conformidad*.

Es un libro norteamericano para norteamericanos. Pero es el caso que el intelectual, sometido y desertor, caracteriza a este período histórico. Por tanto, sirve, *mutatis mutandis*, para aquí, para allá y para acullá. La deserción general que denuncia John Aldridge se relaciona con sometimientos y deserciones parciales de intelectuales europeos demasiado claros y patentes para que haya necesidad de señalarlos. Y es necesario hacer luz en el asunto.

De la misma manera que se degrada al militar que en los momentos de peligro abandona su puesto de servicio, hay que hacerse a la costumbre—claro que antes hay que establecerla—de degradar al intelectual que se pasa al enemigo o que se siente débil para sobrellevar las penas y fatigas de la trinchera. Hay que aclarar, por tanto, para que la condenación no sea injusta o arbitraria, qué notas caracterizan y precisan al intelectual.

Desde luego, no es intelectual, sin más, quien escribe novelas, poemas, piezas teatrales o colabora en las páginas de periódicos y revistas especializados, ni tampoco quien regenta una cátedra en un centro docente o investiga simplemente en un laboratorio. El intelectual es un humilde servidor de los valores del espíritu—Bien, Verdad, Belleza—y un soberbio y hasta satánico rebelde contra sus enemigos.

El mundo no tiene necesidad de las plumas si no es para abrir camino al espíritu. Haciendo un juego de palabras muy expresivo, Ortega y Gasset dijo en cierta ocasión que si la pluma no servía para librar al mundo de pesadumbres, no servía para el vuelo, y *entonces la pluma no es pluma, que es plomo*. El intelectual sirve a la sociedad no obedeciéndola, sino obligándola a reconocer valores. Porque la función intelectual no se define por referencia a una profesión externa de utilidad integrada en las necesidades cotidianas, sino por referencia a una profesión vocacional que vincula lo histórico a lo utópico, la triste realidad a las nociones puras que ningún poder humano es capaz de degradar.

Lo demás es política—caso Athur Miller, por ejemplo—y algo peor que política.



MOCHUELOS, LECHUZAS, BUHOS

Max Scheler no se hartaba de aconsejar que estudiásemos la vida de los animales. Nosotros creemos, con toda modestia, que, en parte, sólo arrancando del conocimiento de estas máquinas biológicas que son los animales llegaremos a comprender al hombre.

No somos los españoles muy aficionados al trato con los animales. Demasiado poseídos de nuestra superioridad, no nos creemos obligados a dejar por unos momentos nuestra realeza para descender a este pueblo que, si no piensa lógicamente ni manipula artísticamente, está unido con nosotros por la base fundamental de las reacciones inmediatas de la vida puramente natural.

No hace mucho, Maurice Mathis, en un folletón de *Le Figaro Litéraire*, nos ilustraba con datos de la Estación Ornitológica de Sempach, en Suiza, acerca de las costumbres y técnicas de caza de la familia del pájaro de Minerva, compuesta de esas aves rapaces que la fantasía popular considera, poco más o menos, como obedientes a las órdenes de Satán. Recordábamos al margen de la lectura, y por su influjo otros muchos trabajos sobre la vida de los animales, vida automática que, en su misteriosa integración, desconoce toda ética y se ajusta a una estricta economía natural. Vida consciente es vida ética, privativa del hombre. El radicalismo de la vida—vida como biografía—y la libertad esencial del hombre, nunca se ve con más claridad que penetrando en la vida de los animales.

En el mundo animal reinan el miedo y el hambre. No es la fiereza una mala voluntad, sino el resultado de las respuestas vitales desde el miedo y el hambre a los estímulos externos. Huelga toda categoría moral en la interpretación de la Naturaleza. El animal se domestica cuando pierde el miedo y come. Aprendan la lección los sociólogos, pedagogos y políticos. Según Maurice Mathis, el rapaz pájaro nocturno de Minerva ve también a la luz del día, aunque no sepamos en qué grado. Distingue perfectamente un ratón a una distancia de cinco o seis metros. Y he aquí cómo lo caza.

El buho adopta una posición absolutamente inmóvil. Su oído prodigioso percibe y localiza con infinitesimal precisión el más pequeño ruido producido por un ratón. Vuelve entonces la cabeza con lentitud hacia el objeto localizado. Si el ratón inicia un levísimo movimiento, el ave se precipita sobre él. Esos grandes ojos de frente, como los humanos perciben, según Mathis, a la manera de las fotografías aéreas tomadas a pequeños intervalos y que dan el relieve.

Ante la perfección del buho, el ratón se encuentra en situación de inferioridad absoluta. Cuando el buho vuela, el movimiento de sus alas parece incluso aumentar el silencio, tal es su suavidad. El ratón no percibe nada. Pero si se desplaza, aunque sea mínimamente, cuando ya su victimario está decidido a atraparlo, éste no puede rectificar en grado suficiente su movimiento, y queda burlado en su proyecto. El ratón queda a salvo. Mecánica simplemente de la Naturaleza es lo que se descubre aquí. H. Hédiger ya estableció la ley por la que, en la lucha por la vida entre los animales, del ataque de la fiera al asustadizo ciervo, por ejemplo, tanto podía resultar vencedora aquélla como a salvo éste. Fundamentalmente, los medios de ataque y de defensa entre los términos en lucha se encuentran en una perfecta correlación.

Circula por todo este ámbito de la vida animal el misterio y la maravilla. El ratón blanco percibe, como con un detector, la presencia del ave rapaz. Queda inmóvil, petrificado y con la cola en dirección vertical. Aunque el ratón sea ajeno a la vida en libertad y provenga de decenas y hasta centenas de generaciones domésticas, realiza automáticamente estos actos defensivos. He aquí un argumento válido para hacer una teoría de las ideas o del conocimiento.

Enormemente voraces, los buhos necesitan para nutrirse dos, tres o cuatro ratones. Los jóvenes son verdaderamente insaciables y llegan a cazar hasta treinta de estos pequeños roedores, por noche.

En este momento entra el hombre en acción. Lo que es maravilla natural para mantener el equilibrio de la vida, se tiñe de codicia y crueldad. Deben explotarse estos pájaros obedientes a las órdenes de Satán, como defensores de nuestros campos. Inocentemente, los buhos, al destruir los roedores, defienden la integridad de las cosechas de cereales, de patatas y hortalizas.

En nombre de la economía, destruyamos la leyenda negra que estigmatiza a estas aves, limpiando de supersticiones las cabezas campesinas. ¿Qué ocurriría si las supersticiones fueran beneficiosas?

No es mala cuestión la que así se plantea.

RAFAEL PEREZ DELGADO

Las Revistas

EXTRANJERAS

DESCUBRIMIENTO DE BROCH

Cuando apareció "La muerte de Virgilio", en 1935, Thomas Mann la definió como una de las creaciones más esenciales y originales de nuestro tiempo. El ciclo novelístico de Hermann Broch, "Los sonámbulos", había sido editado en 1931-32, pero no había despertado más que la curiosidad de algunos críticos. Y ni siquiera en Alemania llegó a imponerse el nombre de Broch, fuera de un estrecho círculo de admiradores.

Hermann Broch nació en Viena en 1886. Vivió y escribió en su ciudad hasta 1938, año en que emigró a Estados Unidos, donde fué profesor de literatura alemana en la Universidad de Yale. Es autor de novelas, poesías y ensayos filosóficos, y estaba escribiendo un estudio sobre la psicología de las masas cuando falleció, en 1951, sin haber alcanzado la celebridad. El año pasado salió en París la traducción de "La muerte de Virgilio", y el éxito fué inmediato. Los críticos más importantes se ocuparon del libro, algunos atacándolo, otros alabándolo; todos de acuerdo en poner en evidencia la originalidad de esta obra, que utilizando la época de Virgilio y su agonía, plantea el problema de nuestro tiempo, la crisis de la fe y la espera del nuevo "mensaje" que cambiará la faz del mundo.

Recientemente, el editor Gallimard, de París, ha empezado a publicar la trilogía de Broch, "Los sonámbulos", cuyos dos primeros tomos, "Passenow o el romanticismo" y "Esch o la anarquía", están ya en los escaparates de las librerías. Al comentar estas obras, el crítico Michel Dentan ("Gazette Littéraire", Lausanne) escribe: "Sus personajes están colocados en una situación de crisis, en el mismo sentido que los héroes de Kafka, y la experiencia que ellos extraen de esta situación es la de la profunda inseguridad del hombre." Se trata, pues, del hombre burgués de finales del siglo XIX, la misma época que enfocó Thomas Mann en su obra, y de la crisis desencadenada por la pérdida de la fe en el poder que la Iglesia tenía en saber distinguir entre el bien y el mal. Desde otros puntos de vista, la literatura de Kafka plantea los mismos problemas: el hombre crucificado por los filósofos, vaciado de esperanza por los optimistas del siglo pasado. La fe en el progreso no logró sustituir a la fe en Dios.

Según nuestra opinión, la importancia de Broch reside en el hecho de que es el primer escritor que logra sacar la literatura alemana del camino romántico en el que la estancaron tanto Mann como Hesse y Wiechert. Por primera vez, la obsesión de la Naturaleza desaparece de la novela alemana, y también el culto del personaje concebido como individualidad absoluta. El paisaje se reduce a lo imprescindible, a un marco objetivo, que deja ya de tener un papel conductor en la vida de los personajes. Hay un enorme cambio, por ejemplo, entre "El doctor Faustus", de Thomas Mann, y "Esch o la anarquía", de Broch. El compositor Adrian Leverkün sigue un itinerario freudiano en su lucha con el diablo y el inconsciente, y tiene todos los defectos y las cualidades de los héroes románticos. Es el genio, máxima expresión del hombre individual, que se pierde a sí mismo en el infierno de sus propios abismos interiores. El señor Esch, el personaje de Broch, es sólo una parte, un fragmento de una sociedad en descomposición. Esch es un mediocre, un burgués cualquiera que quiere salvarse, quedarse puro en medio de un mundo que corre hacia el desastre. Pero Esch no es una excepción. Todos los personajes de Broch son iguales a los demás, forman parte de una especie de alma colectiva que indica el itinerario filosófico de Broch: se trata de seguir aquí la enseñanza de Jung en lo que a la vida inconsciente se refiere, y en esto también Broch fué un precursor.

LITERATURA UNIVERSAL

En la revista romana "La fiera letteraria", el crítico Gianni Grana comenta un importante libro que acaba de publicar la editorial UTET, de Turín. Se trata de "Le letterature nel mondo", por Giacomo Prampolini, que abarca todas las literaturas de la tierra desde hace cinco mil años hasta hoy. No es éste un tratado de literaturas comparadas, sino un panorama universal de las literaturas, populares y cultas. El trabajo de la comparación lo hace, por consiguiente, el mismo lector. Su conclusión no puede dejar de ser sorprendente. Al final de estas páginas, en las que se ha encontrado junto al teatro japonés la poesía popular rumana o la novela picaresca española, el lector descubrirá, maravillado, la unidad del hombre, su dimensión universal, la desconcertante sencillez de la condición humana. El culto del regionalismo, inventado por el romanticismo, fué causa de muchos errores en el arte y la literatura del último siglo. Fué Vico el primero en hablar de una poesía popular universal, al referirse a la infancia de los pueblos expresada en su poesía, y fué Herder el primer filósofo moderno que recogió la teoría de Vico y la aplicó al folklore, sosteniendo la misma teoría de la universalidad en los temas de la poesía popular. Y es curioso ver cómo el romanticismo, al utilizar la teoría de Herder, la transformó en algo completamente distinto, haciendo de ella la base de un nacionalismo cultural absurdo y de un regionalismo que hasta hoy sigue separando a los pueblos entre sí. La literatura, tal como la considera Prampolini, es decir, como expresión profunda del hombre y no como simple juego estético, pone de relieve una posibilidad de entendimiento entre los pueblos, construída sobre el fondo común de su experiencia literaria, o sea, de su experiencia de la vida. Puesto que, según escribe Prampolini, la literatura "es funcionalidad directa", en la medida en que "se objetiva, se realiza, sirve para algo". Literatura es "libertar un canto que nos oprime por dentro, fijar el recuerdo de un hecho, formular una máxima, fruto de la experiencia".

Y si el lector pasa de la literatura a la historia de las religiones, descubrirá otro fondo común, dentro del cual el mito expresa toda una filosofía del hombre primitivo, en la que todavía estamos anclados y de la que tratamos desesperadamente de desprendernos. Todo el movimiento espiritual del presente, exasperado por una nueva interpretación del maniqueísmo, del gnosticismo, de los mitos prístinos, revela una ansiedad que brota evidentemente de esta brusca autoconciencia de la universalidad del alma humana. Pero sobre este tema trataremos en una próxima crónica de las revistas.

V. H.

ESPAÑOLAS

EL JUDIO ERRANTE

Apoyándose en el libro de Koestler *Promise and Fulgilment*, L. Ignacio Seco publica en «Nuestro Tiempo» (julio 1956) una nota sobre la situación actual del judío que ya tiene una patria, el Estado de Israel, y, sin embargo, continúa siendo judío (americano, inglés, francés). Koestler invita al judío a dejar de serlo o a ingresar en la nacionalidad israelí.

El autor de la nota da por supuesto que la única diferenciación del judío, respecto a los demás ciudadanos de la comunidad donde vive, es la religión.

El supuesto es falso. El judío no se diferencia de sus conciudadanos no judíos por la religión (eso pudo haber sido —y en rigor tampoco fué sólo por eso— en otras épocas). En cuanto a la raza, quedamos en que no hay tal raza. La diferencia del judío respecto a los demás es algo más sutil: consiste en el dato obvio de su judaísmo. ¿Pero qué es el judaísmo? No es nada. Pero lo es todo. El judaísmo no es algo que lleve en sí el judío—como supone el autor de la nota—, sino una «marca», una definición secesiva que le imponen los demás al judío, quiera éste o no quiera. Es, en suma, una actitud social respecto al judío.

Si el judaísmo fuese algún rasgo moral, voluntario, del propio judío, éste podría desprenderse de su judaísmo con sólo renunciar a él, con sólo negarlo. Pero, en la realidad, esta carga del judaísmo, suponiendo que haya judíos prontos a deshacerse de ella (y suponiendo, además, que sea una carga), no es renunciable desde el momento en que los no judíos tomarían pie de la actitud del judío para acentuar la discriminación de un modo o de otro, como sucede constantemente. En esta situación, el judío elabora una respuesta psíquica peculiar ante la incitación social. Y esta respuesta (ahora ya convertida en actitud), es el «judaísmo», con sus peculiaridades características.

Este destino del judío es el que sufriría cualquier grupo humano que, por la razón que fuese, resultara discriminado en un medio social. Por fuerza elaboraría, como respuesta, un psiquismo especial, y acabaría por crear una diferenciación difícilmente renunciable o superable.

Por tanto, concluimos, que no está en poder del judío el dejar de ser judío. Sólo desaparecerá cuando la sociedad en que vive olvide y borre la idea del judío y no le plantee a éste ninguna peculiar incitación.

LA EMPRESA, MECENAS DE LA EPOCA PRESENTE

«En nuestra época, el príncipe, en su concepción renacentista, tiende a desaparecer... Y, en cambio, las maravillas que hoy nos promete la naciente cibernética permiten prever para un futuro próximo una Humanidad, si no más dichosa, más desligada de la obligación del trabajo físico; y esto, en opinión de muchos pensadores, hace creer que aumentará el porcentaje de seres humanos que dedicarán sus vidas al cultivo de las artes, de las ciencias, de la filosofía y de la teología.

»¿Cómo, en este futuro que soñamos, resultará financiada esta producción masiva del intelecto humano? Desaparecido el príncipe, no se adivinan más que dos posibles soluciones: la del Estado, por una parte, y, por otra, la de la Empresa privada...

....

»Los apellidos de las grandes familias que en el quinientos y seiscientos protegieron a los mayores artistas, cuentan poco en la economía actual, pero se acerca una época en la cual las marcas industriales (muchas de las cuales se esfuerzan en imitar a los antiguos escudos), sustituirán en este aspecto los gloriosos blasones de hace cuatro siglos.

»Quien recorra nuestro país, podrá comprobar cómo la estepa castellana se interrumpe a veces en pequeños vergeles que permiten adivinar la mano inteligente de un artista que está al servicio de una empresa industrial, y uno de estos oasis artificiales rodea precisamente una fábrica que encierra entre otros tesoros cinco grandes relieves que ilustran la leyenda de aquel mitológico caballo con alas llamado Pegaso.

»En momentos excepcionales en la vida de la empresa, por ejemplo, en aniversarios señalados y sobre todo en los centenarios de la fundación, como es el caso de una sociedad barcelonesa estrechamente ligada a esta Revista, brilla con mayor vigor esta función de Mecenas...»

Este interesante texto procede de la revista «S. T. A.», núm. 26, órgano de la Sociedad de Técnicos de Automoción.

Es justo destacar el acierto de las observaciones que preceden. Es un hecho patente que el príncipe renacentista desempeñó un papel de primer orden en la propulsión de la cultura occidental. Tal vez no pueda entenderse esta cultura sin contar con el factor que representa «el príncipe», sobre todo si se amplía el concepto hasta comprender también a los monarcas de los grandes Estados europeos de la misma época y de la inmediatamente posterior.

La función que entonces desempeñaba el príncipe ha sido atribuída, en nuestro tiempo, al «público». Pero el «público» es una entidad vaga y fluctuante, no es propiamente un órgano. ¿Podría la empresa asumir el papel que tuvo el príncipe y que el «público» desempeña en forma inorgánica? Depende de que la empresa tomara conciencia de esta función y del deber que le incumbe. Pero la empresa son los «managers», los directores, y es ahí donde será preciso apoyar el acento para que adquieran el sentido de una misión de tal jerarquía histórica. Esta función del director de empresa, desempeñada con buena fortuna, con acierto, podría darle a la sociedad actual un carácter socialmente integral (de que carece hoy), al imbricar a las empresas en los intereses culturales y espirituales de la comunidad.

Como se ve, las sugestiones planteadas por este artículo se prestan a consideraciones de gran trascendencia social y cultural que sería impertinente explayar aquí.

DIOS, LA NADA Y LA RESPONSABILIDAD

«Aun en la conciencia de un ateo formado desde siempre en su ateísmo—hay testimonios rusos...—, no deja de suscitarse: «¿es posible que esto no pueda hacerse impunemente?». La impunidad absoluta, irrevocable, segura, es un mito demasiado fantástico para poder fundar una conducta y apaciguar definitivamente una conciencia: «Sé que *Nada* hay, pero ¿es posible que yo no tenga que responder de esto?» (¿ante *Quién?*), en último caso: «ante *alguien* que sea meramente posible», haber contraído una responsabilidad *objetiva*, haya o no sujeto capaz de exigírmela, es algo demasiado arriesgado... Y entonces, la interrogante de siempre: «Pero ¿es *seguro, seguro*, que no haya Nadie capaz de exigírnosla?»... (Confidencias inéditas de evadidos.)

Actualmente tiene vigencia filosófica la opción como procedimiento de decisión ideológica. Pero no es la opción cartesiana de carácter pragmático ni la pascaliana en forma de apuesta en pro o en contra de la existencia de Dios; es la blondeliana la que ha sobrevivido en el existencialismo. Esta opción encierra en sí misma un acto de libertad que constituye, incrementa y consolida existencialmente a un sujeto.

«El problema Dios ha vuelto a tener vigencia (como hace siglo y medio, desde el arranque mismo del filosofar); se ha vuelto a presentar como una aporía perentoria e insoslayable de todo filosofar sincero y total.»

Son éstos algunos de los puntos que toca Luis Cencillo, S. I., en el artículo «Intimidad y sociología del problema de Dios», que publica *Proyección*. Apuntes universitarios de Teología (Granada), en su número de febrero de 1956.

BIENAL INTERNACIONAL DE POESIA

Los encuentros internacionales de poesía, organizados por la revista "Journal des Poetes", de Bruselas, en 1951, dieron nacimiento a asambleas regulares que constituyen ya la "Bienal Internacional de Poesía". Este año de 1956, y durante el mes de septiembre, se celebrarán en la playa de Knokke-le Zoute, a ciento dieciocho kilómetros de Bruselas, y a diecinueve de Brujas. El tema de la "Bienal" será el siguiente: "Las fuentes populares de la poesía". Patrocinan la reunión el jefe del Gobierno belga, varios ministros del Gabinete, Sociedades de escritores e importantes figuras de las letras belgas.

[IM]PRESIONES DE UN "MANTENEDOR"

(*Viene de la página siguiente.*)

a[b]usado e incluso a aquel que cree des-
d[e]ñarla en cierto modo, por apreciar
o[tr]as virtudes. El guión que había he-
[ch]o en Madrid para fijar algunas
i[de]as, era éste:

*«Encuentro con Tomelloso. Los lu-
[ga]res no nos entregan su secreto fácil-
[me]nte. El alma de los lugares; el alma
[de] la Mancha; gravitación del Qui-
[jot]e...*

*Hablar de lo que nos es familiar y
[qu]e llevamos en la sangre. Todo cuan-
[to] digamos es hablar de ello y de nos-
[ot]ros mismos, expresarlo y expresar-
[no]s.*

*Como si hubiera vivido en Tome-
[llo]so. Clima y ambiente de un sitio
[de]terminado, que es tanto físico como
[es]piritual y todo forma un conjunto,
[un]a unidad. Está hecho de generacio-
[ne]s, de sentimientos, del trino del pá-
[ja]ro, del humo de los hogares... Esa
[m]isteriosa palpitación de la historia.
[El] musgo de una pared. La tierra y el
[ho]mbre...*

*Respirar largamente un lugar, nu-
[t]rirse de las emanaciones de su at-
[m]ósfera y de su historia. No los deta-
[lle]s concretos. El turista, el antituris-
[ta]. Los que pasan y no se enteran. Los
[pe]rsonajes, casi siempre americanos,
[q]ue viajan. Nuestro contraste. El la-
[br]ador que va a su campo, siempre
[ig]ual y siempre distinto. El corral...
[Ra]ncho es el mundo y al mismo tiem-
[po] pequeño y suficiente, porque en
[cu]alquier trozo podemos encontrar
[al]go que satisfaga nuestros más ínti-
[m]os anhelos. Venimos a hacer recuer-
[do]s. Vosotros más que yo. Vamos por
[la] vida forjando recuerdos, creándo-
[lo]s. Todo constituye preciosa materia
[d]e recuerdo. Y entre estos recuerdos,
[e]ste acto, esta hermosa reunión en
[q]ue un pueblo entero se congrega para
[p]roclamar que la poesía... Pido a Dios
[q]ue, pasados los años, me conceda po-
[d]er recordar con vosotros estos mo-
[m]entos que hoy vivimos.*

*Estos actos y fiestas, que pueden pa-
[r]ecer convencionales, encierran una
[h]ura y conmovedora significación. Re-
[p]resentan el reconocimiento unánime*



*[d]e un pueblo entero, de que existen
[v]alores elevados. Y entre otras hon-
[d]as significaciones, está la de ver-
[n]os las caras, ver la cara de la poe-
[s]ía, conocer personalmente a estos
[p]oetas españoles... Los temas de la
[p]oesía. Rehumanización de la poesía.
[T]odo es poesía. La poesía se encuen-
[tr]a de nuevo con el hombre, y sus te-
[m]as tornan a ser humanos, lo que,
[p]or otra parte, nunca pudieron dejar
[d]e serlo. Es ancha también como es-
[to]s campos... Siempre está encontran-
[d]o nuevas zonas, pero esta de la Pa-
[tr]ia, de la fe, de la hermosura, es in-
[a]lterable. En contra de lo que se cree,
[e]stamos atravesando una época de in-
[t]ensa espiritualidad y de poesía. Se
[co]nserva el respeto a ciertas formas
[n]obles y superiores. Aquellos que son
[p]esimistas respecto del presente... To-
[d]o vuelve. Cuando algo parece perder
[si]gnificación, ocurre un fenómeno cu-
[ri]oso en la historia: aquello que pa-
[re]cía a punto de perderse se torna
[m]ás significativo, si cabe, más hon-
[d]o, más cargado de sentido.*

*Porque la poesía puede cantar tam-
[bi]én lo más agrio de la vida, lo más
[pr]osal, lo más turbio y desgarrado de
[c]uanto habita en el alma del hom-
[br]e. Pero también es poesía aquello
[q]ue lo fué siempre, la que canta los
[se]ntimientos e impulsos que hacen vi-
[vi]r: la fe, el amor, el sentimiento de
[la] patria, del que vamos dándonos
[m]ás cuenta a medida que vivimos
[m]ás... En último término, todo depen-
[d]e de la calidad de las almas y de la
fuerza y sinceridad con que se sienta.
La poesía no es sólo la primavera, ya
lo sabemos, pero es también la pri-
mavera. La idea que la gente suele
tener de lo poético...*

Hay que contar con el tiempo para que las cosas adquieran su máxima significación y sentido. Ojalá Dios me depare la ocasión venidera de estar de nuevo entre vosotros cuando pasen diez, quince, veinte años, ya ligero de esta honra que me abruma, simplemente para recordar juntos estos momentos y verlo con su relieve peculiar y depurado por el transcurso del tiempo. Fenómeno lleno de ternura y emoción este de los juegos florales, de hermosa y nobilísima tradición que arranca de aquellas justas y torneos literarios... Tenemos que vivir nuestra propia historia para darnos cuenta del sentido de la Historia con mayúscula. No se puede comprender nada del todo. Apenas se puede comprender esta unión conmovedora de la vida con la poesía...» (Doy este guión como curiosidad y para dar una idea de lo caótico que resulta a veces un sistema pnemotécnico con sus lagunas y sus palabras personalmente sugeridoras.)

TERMINADO EL ACTO SALIMOS hasta un casino próximo, donde tomamos un refrigerio. El poeta de Albacete, Bello, tenía que irse inmediatamente; no podía asistir a la cena, aunque la presencia de todos nosotros parecía una cortesía obligada. La cena se celebró al aire libre, en un sitio magnífico, con arreglo a un protocolo sencillo y riguroso, presidida por el Gobernador y la reina de la Fiesta. Mi sitio fué señalado entre dos señoras que me hablaron de sus hijos, lo que agradecí mucho, porque esos son temas substanciales y, en cambio, con unas muchachas no hubiera sabido de qué hablar. Con la señora del alcalde de Almagro, al que había conocido cuando la inauguración del Corral de Comedias, recordé familias de aquella tierra, de las que tenía noticias desde niño, porque mi padre tuvo por allí un balneario. Me enternecieron los recuerdos, de sabor agridulce. El poder hablar de cosas pasadas con una persona casi desconocida, hace al mundo pequeño e íntimo en cierta manera y nos da de repente una sensación de familiaridad.

Nos propusimos regresar a Madrid al día siguiente. A media mañana, Alcántara y Vegas—poetas premiados—se habían ido a recorrer el pueblo. Cuando los encontramos, ya camino de la estación, faltaba media hora para salir el tren. Estábamos seguros de que no lo alcanzaríamos, pero llegaron jadeantes. En el viaje se contaron anécdotas de juegos florales, que ya tienen en estos últimos años su pequeña historia. Se contaron argumentos de cuentos e incluso de guiones cinematográficos. Yo miraba de vez en cuando los campos de la Mancha inundados de sol. Cegaban y me sumía en aquella visión, como en un poder extraño, al mismo tiempo vivificante y aniquilador.

EUSEBIO GARCIA-LUENGO



FLORES

Más vale ser guarda de un tomillar que alcalde de un lugar...

Eso dice la voz del pueblo, y debe ser cierto, porque Florencio Dasilva Cuenca, conocido por Flores, hijo de guarda español y nieto de guarda portugués, natural y vecino de Velada (Toledo), y a cuyo cuidado está la dehesa de La Grajera, es un hombre relativamente feliz.

Vive en el monte, entre encinas, alcornoques y tierra de pasto y tierra cereal. Vive con Julia, su mujer. No tiene hijos, pero tiene una criadita, pequeñaja y esbelta, a quien llaman cariñosamente «La Voluntaria», no se sabe bien por qué.

El pueblo de Velada está a cinco kilómetros de la dehesa. Cinco kilómetros más bien largos. Más allá del alcance de su carabina. ¿Y para qué le sirve la carabina? Mata con ella las liebres, a balazo limpio, según están en la cama, hechas un burujo. Flores dice que también las mata a la carrera, que las atraviesa de parte a parte en plena fuga; pero eso habría que verlo. Al fin y al cabo, Flores sirvió en Caballería, y va siempre a pie. Creo que fué lancero y que el fusil, en sus años mozos, ya lejanos, le resultó casi un desconocido. Pero Flores mata las liebres con carabina, y muy de tarde en tarde, cuando cada dos o tres años se deja ver el lobo, le dispara también; pero no acierta nunca, siendo el lobo más grande. Verdadero misterio.

Flores fué bautizado en Velada. Tiene casa en Velada. Acude a Velada en «el día de la justicia», para oír misa una vez al año y confesar. Baja al pueblo, alguna que otra vez, a recados. Se trata poco con sus paisanos. No alterna. ¿Para qué? Su verdadero pueblo es el monte, donde se crió, donde se hizo hombre, donde se marchó a vivir con su mujer, donde acabará tal vez muriendo el día en que Dios disponga de su alma. Aunque no. Para ese menester, cuando uno se siente morir, uno baja al pueblo y allí, en la cama rodeada de penumbra, se da el aliento a la muerte...

El monte es su vida, su justificación sobre la tierra. Está unido a él por raíces más poderosas que las mismas encinas. El hombre es el mismo monte, la dehesa, hecha carne y hecha sangre; con dos ojos que todo lo ven, con dos piernas que todo lo andan, con dos brazos que todo lo abarcan. Sus criaturas son los árboles nuevos, la yerba que cubre las cañadas cada otoño y cada primavera, las siembras que se renuevan sobre las hojas de barbecho, hasta los pájaros, y hasta los reptiles, y hasta las oruguitas que acaban con los brotes de la bellota, y hasta los pozos donde bebe el ganado y los estanques donde croan las ranas.

No le preguntéis por el nombre de las calles de Velada, su pueblo oficial. Puede que no lo sepa decir; pero os dirá, en cambio, dónde se halla **La Boca del Infierno**, o la vega de **Cantante**, o el sitio de **Zorreras**, o el **Pozo del Arco**, o todas, y una por una, las suertes que juntas constituyen la dehesa.

Florencio da todos los días vuelta a la finca. Está pendiente de las cortas de leña y de los hornos de carbón. Vigila el descorche de los alcornoques. Cuida de que los puercos de cebo y los **malandares** no despilfarren el pienso. Atiende la crianza de los pavos...

Si le quitáis el monte a Florencio, se nos muere de repente. Y se nos muere tristísimo. El monte lo lleva dentro. Pienso que Flores es el monte... ¡Lástima que detrás de él no venga nadie!; que no deje estirpe; que a fuerza de sentirse padre de la misma y varia naturaleza no tenga hijos suyos, propios, que propaguen su sangre en el futuro. Es la quiebra de Florencio: su mal sino.

Julia, callada, humilde, seria, buena, servicial, le dió todo menos los hijos. Le dió su vida. Cuanto pudo darle. Forman una pareja hermosa, en medio de la soledad de los campos. Ellos son, a la vez, un poco de soledad edificante y noble.

Dejad que el amo hable bien de sus gentes. Que el amo quiera a los que con tanto amor le sirven. Y que lo diga en público. Porque así es.

Emilio NIVEIRO

LOS AZTECAS

Con este título: «Los aztecas, un estilo de vida», publicaremos en el próximo número un excelente trabajo de Claudio Esteva, residente varios años en Méjico y catedrático de aquella Universidad.





Las fotos que aquí anticipamos corresponden al «Calendario azteca» o Piedra del Sol y al «Caballero aguila». Fotografías tomadas del libro «El pueblo del Sol», de Alfonso Caso. Fondo de Cultura Económica.

Juegos florales

IMPRESIONES DE UN "MANTENEDOR"

HACIA JULIO DE ESTE VERANO, mi amigo el escritor y novelista—¿por qué estas repeticiones usuales?—de Tomelloso, Francisco García Pavón, vino a Madrid y charlé con él. Venía, entre otras cosas, a «contratar» un mantenedor para la fiesta de las letras de su pueblo. No era fácil. Ya se sabe que un mantenedor ha de reunir condiciones muy especiales, no sólo de acomodación oratoria, sino de nombradía; pues ha de ser conocido de su auditorio; tiene que ser alguien que le suene a la gente. No, no era fácil, le confirmé a García Pavón. Los tres o cuatro nombres posibles estaban ya bastante gastados y explotados. Pavón me insinuó que acaso yo... No servía, le repuse seriamente. Y esto no era humildad ni orgullo ni nada que tuviese que ver en ese aspecto. Era, simplemente, conciencia de lo que uno es y para lo que sirve. Como escritor, carecía de la popularidad necesaria, lo cual es independiente de otras dotes y circunstancias que me puedo atribuir.

Al cabo de dos meses, recibí un telegrama: «Te necesito como mantenedor». Acepté. Afortunadamente me avisó sólo con diez días de anticipación, porque en ese tiempo, más que suficiente para preparar un discurso, no pude hacer otra cosa. No es que tampoco lo dedicase por entero al discursito. Soy incapaz de aprenderme nada de memoria y fuí anotando un guión para hablar de media hora a tres cuartos. Tampoco debía escribirlo para ser leído. La lectura le quita emoción y peligrosidad y parece como si quitase mérito al discurso. Una vez más hay que echar mano del lenguaje taurino: es preciso ir a cuerpo limpio. Se requería traje de etiqueta y esto constituyó una de mis pequeñas preocupaciones: Me aterraba por adelantado el calor, que había de ser mi mayor enemigo. Me presenté en Tomelloso la víspera de la fiesta y me recibieron García Pavón, Miguel Carlos, médico de allí, hombre culto y fino, el poeta local—¿por qué local?—Eladio Cabañero y el poeta-flor natural. Eran las once de la noche, y después de darme de cenar, Pavón me llevó al baile de la buena sociedad de Tomelloso, donde fuí presentado al alcalde y a algunos otros señores y damas. Aquella noche me desvelé. A la mañana siguiente, ya tarde, vino a buscarme Bello, el poeta premiado de Albacete, para esperar a los otros poetas que habían anunciado su llegada para aquella tarde, en que se celebraba la fiesta. Antes fuimos a ver el teatro donde estaban haciéndose los preparativos, que tantas veces he visto en funciones teatrales semejantes, y donde saludamos a la reina y a las damas de honor, que acudieron también a darse cuenta de la disposición del escenario y de la angosturа de la escalerita que habían de subir desde la sala.

LOS DE MADRID LLEGARON a la hora de comer. Habían venido en tren, en la única combinación a esa hora, y la mejor, ya que dos de ellos, Manolo Pilares y Manolo Alcántara, son de la RENFE. Comimos juntos con Pavón y yo me dispuse a prepararme, en lo que no invertiría menos tiempo que las damas, aunque el resultado fuera bien diferente. Hay que aclarar que sólo el afeitado me lleva una hora; todos los hombres dan consejo sobre la barba y el afeitado, pero son tan inútiles como los que suelen darse sobre cualquier otro problema. Estaba deseando librarme cuanto antes de aquel discursito. Me eché al bolsillo un breve guión, que dudaba todavía si mirar o no.

Había llegado el Gobernador de la provincia, José María del Moral, quien había salido aquella mañana de Bilbao, atravesando más de media España, pasando por Madrid sin detenerse. Le saludamos en casa del alcalde y estaba como si acabara de levantarse en aquel momento. Asistió a todo el acto, nos acompañó a cenar, habló con todos sobre los temas más diversos, y se retiraba ya de madrugada. El único que no parecía fatigado era él. No me extrañó, porque ya en las Jornadas Literarias por la Mancha, del año pasado, pude advertir las admirables energías espirituales de José María del Moral.

En el Ayuntamiento estaban ya la reina y las damas. Saludos, fotos. Oficiaba de maestro de ceremonias García Pavón, con pocas y sobrias indicaciones. Se formó el cortejo y salimos a la calle, yo dando el brazo a la reina de la fiesta, y detrás, el resto de las damas, del brazo de los poetas. Era poco más de las siete de la tarde y casi todo el pueblo estaba en la plaza para presenciar el desfile. Recorrimos un buen trecho, hasta el teatro, abriéndonos paso entre la multitud los guardias municipales. Pasé mis apuros, aunque no tantos, claro está, como la reina, que iba sofocada y, naturalmente, feliz. Nueva parada en una galería lateral, para dar tiempo a que se llenase el teatro, y entrada, a través del patio de butacas, hasta el escenario, donde quedamos colocados con arreglo a la cortesía natural.

PAVON HIZO UNA INTRODUCCION sobre la historia de la Fiesta de las Letras—ya la sexta celebrada—y dedicó unas frases a cada uno de nosotros. De los poetas, tenía pocas noticias; eran muy jóvenes y apenas habían publicado aún. De Pilares, hizo una semblanza más detenida, y a mí me llamó, entre otras cosas, Eusebio el bueno, diciendo que yo oía a todo el mundo, lo mismo a los jóvenes que a los viejos, con una sonrisa, y que daba gusto leer mis artículos, porque eran cosas que todos habían pensado, aunque bien dichas... Leyeron los poetas, y cuando Pilares terminó su cuento, me levanté yo. Puse sobre la mesita una cuartilla donde iban tres o cuatro párrafos claves, que había repasado media docena de veces para no olvidarme. Todo dependía ahora de que me acordase bien y de encontrar la palabra justa y rápida. Estaban encendidas las luces del escenario, las de la batería y hacía mucho calor. Aunque era la primera vez que asistía a unos juegos florales, me daba perfecta cuenta de cuál había de ser el tono de mis palabras. Pero en estos casos se requiere, además de otras acomodaciones, una adecuación y proporción oratorias muy especiales y, sobre todo, una brillantez específica. A la media hora de hablar, de repente me sentí muy fatigado, sudoroso, ofuscado por las luces, mareado. Creo que, entre otras cosas acaso importantes, me faltó un buen remate, me falló el final. No quiero decir que hubiese estado bien en lo anterior, pero un buen final remedia muchas cosas. Noté que la gente estaba fría y comprobé una vez más que la oratoria tiene unas leyes que se imponen al más

(*Pasa a la página anterior.*)

PRECIOS DE SUSCRIPCION:

España	(un año)	100 pesetas
Extranjero	(un año)	4,50 dólares
Países de habla española	(un año)	4,— dólares

MADRID: Francisco Silvela, 55 ● Apartado 6076

